التيارات المعاصرة

فى النقد الأدبى

الدكتور بدوى طبانه

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقي
www.lisanarb.com

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

١٣٨٢ هـ = ١٩٦٣ م

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

مطبعة لجنة البيان العربي

٤ شارع مصطفى باشا كامل - لاظوغلي

مُقدّمة

— ١ —

ظهرت الطبعة الأولى من كتابى « دراسات فى نقد الأدب العربى » منذ أكثر من عشر سنوات[1]. وكان الأمل ، كما قلت فى تصديره ، أن يخرج ذلك الكتاب، وقد استوعب ما يمكن استيعابه من صور النقد الكثيرة، ورصد خطوات تقدمه مع الحياة المادية والعقلية فى العصور المتتابعة حتى العصر الذى نعيش فيه ، ليجد القارىء بين يديه موضوعا مستوفى الأركان وسلسلة متصلة الحلقات ، وينظر فى صورة واضحة المعالم بينة القسمات للجهود المتواصلة فى خدمة الأدب العربى ، ثم يستطيع بتلك الصورة المشرقة أن يبدد الظلمات الحالكة التى صورتها له أوهام المترددين.. ولكنى وجدت بعد أن سرت فى ذلك البحث أن الموضوع خصب بعيد الأطراف تتسع دائرته وتمتد خطوطه ، ولم يكن من المستطاع إزاء هذه السعة أن يضم تلك الحلقات كتاب واحد تحشد فيه كل الآراء ، وتحصى فيه كل النظريات التى اهتدى إليها الأسلاف والمعاصرون فى دراسة الأدب ونقده . ولم يكن مناص من تجزئة الموضوع، وتقسيمه إلى حلقات، تنتظم كل منها فترة زمنية قد تطول وقد تقصر ، ومرحلة من مراحل التفكير الذى تقاربت أشكاله ، وتدرجت مسائله وفق ما تمليه قوانين التطور الطبيعى .

ثم أخرجت الحلقة الأولى من هذه الدراسات فى ذلك الكتاب شاملة لنشأة النقد الأدبى وتطوره فى هذه الأمة ، ومعرفة بأشهر النقاد ومناهجهم وآثارهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، على أن تكون

---

(١) فى سنة ١٩٥٣، وظهرت الطبعة الثانية فى سنة ١٩٥٤، ثم ظهرت الطبعة الثالثة فى سنة ١٩٦٠ ، وفيها تعديلات وإضافات إلى ما فى الطبعتين السابقتين .

الحلقة الثانية حافلة بدراسات النقد ومناهجه فى القرن الرابع الهجرى الذى يعد من أخصب القرون فى تاريخ النقد العربى، وأغزرها بالجهود وأحفلها بالآثار والمناهج والآراء.

ولكننى شغلت عن إخراج هذه الحلقة ببعض الأعمال العلمية الأخرى التى استنفدت كثيراً من جهدى ووقتى، ولا سيما أن فيها كثيراً مما يتصل بالقرن الرابع، وقد كان لى فيه وحده كتابان، يدرس أحدهما قدامة الذى تمثل فى كتابه « نقد الشعر » ذروة التفكير النقدى، وأعنى به كتابى « قدامة بن جعفر والنقد الأدبى »، ويدرس الآخر أبا هلال الذى يمثل محاولة لتحويل تيارات النقد الأدبى إلى علم ذى أصول وقواعد هو علم البلاغة، وانتظم دراستى إياه كتابى «أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية» وقد نشر الكتابان، وظهرت من كل منهما طبعتان. وعدا هذين الكتابين، كانت لى دراسات فى شخصيات أخرى من شخصيات هذا القرن كابن طباطبا صاحب « عيار الشعر » والآمدى صاحب « الموازنة بين أبى تمام والبحترى » والقاضى الجرجانى مؤلف «الوساطة بين المتنبى وخصومه» وقد درست هذه الشخصيات فى كتابى « البيان العربى » الذى ظهرت منه ثلاث طبعات، إلى جانب دراسات مستفيضة فيه عن أهم شخصيات القرن الخامس كعبد القاهر الجرجانى صاحب «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» وابن سنان الخفاجى مؤلف « سر الفصاحة » وابن رشيق القيروانى مؤلف « العمدة » . . . ومعنى ذلك أنه لم يبق بعد هذه الدراسات سوى تجميع الأفكار وحصرها، وهو جهد أسأل الله أن يعين عليه فى مستقبل الأيام.

ثم كان أن وكلت إلى أحد تلامذتى النجباء فى الدراسات العليا البحث عن « النقد الأدبى عند العرب من سقوط بغداد إلى عصر النهضة » ليكون هذا البحث الذى يعده تحت إشرافى أطروحته للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة، وهو يعمل فى جد وعزم حتى أوشك على إنجازه فى صورة

تدعو إلى كثير من الاطمئنان والرضا .

وكانت هذه العوامل مجتمعة هي التي دفعتني إلى هذه الطفرة في الانتقال من القرن الثالث الهجري إلى العصر الحديث ، إن كان ذلك يعد من قبيل الطفرة بعد هذا البيان .

— ٢ —

أما هذا الكتاب فقد صورت فيه تيارات النقد الأدبي كما تبينتها في هذا القرن ، سواء من تلك التيارات ما عاصرته بشخصي ورصدته بسمعي وبصري ، وما قرأته منها ورأيت آثاره العميقة أو السطحية في هذه المرحلة من مراحل حياة الأمة العربية .

وإنما اقتصرت على دراسة الظواهر النقدية في هذه الفترة من فترات عصر النهضة لأن الفترة التي سبقتها لم تكن في رأيي ذات خطر في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، لأن الحياة الأدبيـــة والنقدية فيها كانت في حقيقتها امتداداً للحياة الأدبية والنقدية في القرون التي سبقتها ، وإذا كان فيها شيء من التجدد فإن معالم هذا التجدد لم تكن واضحة الوضوح الذي يجعلها لوناً متميزاً ، أو اتجاهاً مؤثراً ، بل إن هذه المعالم تأخذ صورتها الواضحة في هذا القرن العشرين الذي تبدو فيه جميع الظواهر ، وتتمثل فيه سائر الاتجاهات التي أثرت فيها عوامل سابقة وعوامل معاصرة .

وكان تأليف هذا الكتاب صدى للإحساس بالحاجة إلى جمع شمل النقد الأدبي وتوضيح معالمه ، ورسم صورة صحيحة بقدر الإمكان لطريق سيره وتحديد اتجاهاته في هذا العصر الذي تزاحمت فيه الأفكار ، وتضاربت الآراء في القيم الفنية للأعمال الأدبية ، حتى يكون من هذه الدراسة حلقة تتمم حلقات النقد الأدبي في سلسلة تاريخه عند هذه الأمة .

وقد رأيت أن كلمة « التيارات » التي أطلقتها على هذه الدراسة ، أو على الأصل الذي تصوره هذه الدراسة هي أنسب الأسماء ، وأكثر الألقاب

ملاءمة لتصوير حياة النقد فى هذه الفترة التى لا نرى فيها رأياً واحداً ، أو اتجاها مطرداً ، أو منهجا سائداً يؤثره النقاد ويسيرون على هداه فى رسم مناهج الأدب ، وإنما كان النقد الأدبى فى هذا الزمن آراء مختلفة ، ومناهج متضاربة ، ترى وضوح التناقض بينها لدرجة غير خافية ، يصعب على الباحث معها أن يهتدى إلى حقيقة ، أو أن يقف على معالم ثابتة ، أو على وحدة أصول متفق عليها عند نقاد هذا العصر ، أو عند جماعة كبيرة منهم بحيث يستطيع أن يقول فى اطمئنان أو فيما يقرب من الاطمئنان : هذه قواعد النقد فى هذا العصر ، أو هذه هى المثل الأدبية أو القيم الفنية للأدب فيه .

ومن ثم كانت التسمية بالتيارات فى رأيى أكثر انطباقا على واقع هذا النقد المعاصر من كل تسمية سواها .

— ٣ —

وأعتقد أن كثيراً من نقاد هذا العصر سترضيهم هذه الدراسة إذ يجدون فيها الصورة التى يريدونها لأنفسهم أو لآرائهم ، أو التى يريدون بقاء نسبتها إليهم أو إلى اجتهادهم الذى تدل عليه هذه الصورة المطبوعة المشرقة التى تدل على تجرد وإنصاف ، وعلى فهم مستنير وبصيرة واعية بالفن الأدبى وطبيعته ومذاهب أصحابه .

وأعتقد أيضاً أن كثيرين ممن يعدون أنفسهم ، أو يعدهم بعض الناس نقادا لن ترضيهم هذه الدراسة ، ولن ترضى أشياعهم ولا أبواقهم من الذين يتلقفون فتات موائدهم ، لأنهم سيرون فى هذه الصفحات صوراً لدوافع نقدهم الضال ، ولآرائهم المتهافتة ، ولتناقضهم الصريح ، ولأهوائهم المضللة . وسيرون تلك الدوافع والآراء والأهواء والتضليل ، وقد تكشفت أمام الناس فوضعوهم مواضعهم الحقة ، وأنزلوهم منازلهم الطبيعية بعد عبث طويل ، واستهتار بعقول الناس وأذواقهم ، وجناية آثمة على الأدب والأدباء .. ولعلهم إذا خلوا إلى أنفسهم ، ورجعوا إلى طبيعة التفكير السليم فى مثل

مانهجوا وما كتبوا معتمدين على غفلة الناس ـ لعلهم إذا فعلوا ذلك حاولوا أن يتبرءوا قبل غيرهم من آراء سطروها ، ودافعوا عنها فى إصرار قبل أن تسجلها هذه الدراسة ،ولعلهم يحاولون الآن أن يخفوا معالمها ، أو يستروها بمحاولة التوفيق بينها وبين الرأى السليم الذى يرضى الأذواق والعقول ، ويرضى الفهم الصحيح عند أصحاب المعايير الصحيحة ، والموازين الراجحة .

ولاحيلة لى فى رضا الراضين ، ولا فى سخط الساخطين ، فإننى مارميت بهذه الدراسة إلى شىء من الإرضاء والترغيب ، ولا إلى شىء من الإسخاط والتنفير . وإنما كان كل مارميت إليه وحرصت عليه أن تمت هذه الدراسة إلى الحقيقة بأقوى الأسباب . ولذلك تحريتها ما استطعت ، وبذلت لها من نفسى وجهدى ووقتى جهد الطاقة .

ولكننى أستطيع أن أقول إن أحداً من النقاد الذين عرضت لهم هذه الدراسة فى بعض فصولها لن يستطيع أن يمارى فى شىء مما فيها ، أو ينازع فى قول مما تضمنته ، أو فى حكم استوجبته ، ولن يستطيع أيضاً أن يذهب إلى أنه كان للهوى شىء من السلطان على هذا التأليف الذى استمد مادته من النصوص النقدية ذاتها ، واعتمد على كاتبيها أنفسهم ، وأثبت ما كتبوا بأقلامهم فى كتب ورسائل ومقالات مهروها بأسمائهم الصريحة ، وأذاعوها مطبوعة بين الناس . ولست أظن أن إنساناً بل ناقـــداً يحسبه الناس فى المفكرين ينشر أو يذيع إلا مايرضى ومايشتهى أن يؤثر عنه ، أو مايحقق غاية من غاياته فى الكتابة والإذاعة .

وجميع الكليات والآراء التى يجدها القارىء مبثوثة فى تضاعيف هذا الكتاب تعرض عرضاً أميناصفحة النقد الأدبى فى هذا العصر ، وتصوره تصويراً محايداً ، يقتصر على بعض ما أمكن الاطلاع عليه ، أو مارأيت أنه يحقق الغاية فاكتفيت به من الآثار المكتوبة فقط .

ولست أزعم أنني أحصيت كل الآراء ، أو شرحت جميع الاتجاهات النقدية ، فإنها كما قدمت من الكثرة بالدرجة التي يستعصى معها الإحصاء على الدارس ، مهما تبلغ به المحاولة الجادة المخلصة ، والرغبة فى الإحاطة الشاملة والاستقصاء . ولو كان لنقدنا المعاصر اتجاهات معينة نشأت عنها مدارس نقدية أو مذاهب واضحة لكان من الميسور الوصول إلى فلسفة هذه المدارس أو المذاهب النقدية فى سهولة ويسر ، وفى أحكام أقرب إلى اليقين.

ولكننى أستطيع أن أقول — على الرغم من هذه الصعوبة — إن هذه المحاولة توضح إلى حد كبير صورة النقد المعاصر ، وتحدد معالمه ، وتكشف عن أهم دوافعه واتجاهاته ، وهى اتجاهات كثيرة ، عواملها كثيرة ، ودوافعها متباينة . ومن هذه الاتجاهات ما يمت الى الأصالة ويخدم الحقيقة إلى حد كبير ، ومنها كثير من الآراء المتهافتة التى تعتمد على الأهواء وتشايع النزعات وتخدم الباطل إلى حد كبير أيضاً .

— ٤ —

ولقد كان هدفى من هذه الدراسة تصوير تلك التيارات المعاصرة فى عمومها ، لأعطى القارىء صورة واضحة عنها ، وأكتب فى تاريخ النقد الأدبى سطراً صحيحاً عن النقد فى هذا العصر قبل أن تضيع معالمه ، وتذهب أشتاته أدراج الرياح ، ولذلك درستها موضوعات ، وعرضت فى كل موضوع منها سائر الاتجاهات ، وشرحت كل رأى ، وأبنت عن وجهة النظر فيه ، كما عرضت وجهات النظر الأخرى التى تعارض تلك الآراء ، أو تقف منها فى الطرف البعيد .

ولم أكتف بذلك العرض والكشف عن حقيقة النقد المعاصر ، وتصوير تياراته المطردة والمتلاطمة ، بل إننى قدمت لهذا وذاك بتصوير سريع يمثل تطور الفكرة فى أذهان السابقين ، ويشرح ما استقرت عليه عند نقاد العرب ، أو عند ذوى الرأى منهم . فكانت هذه الدراسة دراسة مقارنة ، غايتى منها وصل الفكرة الجديدة بما سبقها من التقاليد الفنية ، وما مهد لها من الفكر

والآراء ، وبذلك تلتئم حلقات الدراسة الموضوعية للنقد ، ويمكن على ضوئها تبين مدى متابعة المعاصرين للأفكار التى سبقتهم ، ومدى استقلالهم بالرأى ، أو إفادتهم من ينابيع أخرى جديدة أو قديمة ، قريبة أو بعيدة .

وقد رأيت فى هذا الاتجاه بعثاً وإحياء لناحية من أهم نواحى تراثنا الفكرى الذى نعتز به ونحرص عليه ، ونعده حلقة من أهم الحلقات فى سلسلة أمجاد العرب ، وفى الطليعة من مقومات قوميتنا العربية التى بذل الأسلاف فى سبيلها عصارة أفكارهم ، وخلاصة مواهبهم الفنية .

وكان لهذا الاتجاه العام أثره فى الفحص عن أهم الموضوعات التى تناولها المعاصرون جملة ، وفى العدول عن دراسة هذا النقد فى صورة دراسة للشخصيات التى أنتجته ، مع اعترافى بقيمة مثل تلك الدراسات الشخصية التى يمثل كل منها جزئية من جزئيات الحياة النقدية ، لكنى رأيت أن الاتجاه إلى الدراسة الكلية هو مفتاح الدراسات الجزئية ، وبعد تلك المقارنات الكثيرة التى يجدها القارىء فى كل موضوع من الموضوعات التى درستها ، يستطيع الباحث أن يعرف بها المنزلة التى يشغلها الناقد فى حياة هذا النقد ، حين يرى فكرته مقارنة بفكرة غيره من الذين عملوا أو لا يزالون يعملون فى حقل النقد الأدبى .

ومن ناحية أخرى وجدت أن عدد النقاد الذين تخصصوا فى مزاولة هذا الفن عدد قليل يعد على الأصابع ، وذلك على الرغم من الكثرة الكثيرة التى تتناول هذا النقد فى أيامنا ، وتتخذه هواية لتزجية الفراغ ، أو لأسباب أخرى سيطلع القارىء على شىء منها فى هذه الدراسة ، وهذه الكثرة من الهواة تزاول أعمالا أخرى فى الحياة ، ليس من أهمها عمل النقد والتخصص فيه والتفرغ له . فى حين أنه قد يكون لهم بعض الآراء والدراسات الجديرة بالاعتبار من غير المستطاع إغفالها وعدم الإشارة إليها ، إذا كانت تستحق العناية والتسجيل ، فى حين أن دراسة أمثال هؤلاء على أنهم شخصيات نقدية فيها كثير من التوسع والتساهل لهذا السبب .

وإذا كان المنهج العلمي يقتضى الإشارة فى المقدمات إلى المصادر الرئيسية والينابيع التى استقت منها الدراسة ، فإننى أجد كثيراً من الصعوبة فى إحصائها وفى الإشارة إلى أكثرها أهمية فى حدود هذه المقدمة الموجزة . ولذلك اكتفيت بإثباتها فى هوامش الصفحات ، وإحصائها فى آخر هذه الدراسة منسوبة إلى أصحابها ، ذلك أنى لم أستطع أن أن أقسم ينابيع هذه الدراسة إلى أصول أو مصادر كبرى يعتمد عليها البحث ولا يجاوزها إلا قليلا ، ومصادر ثانوية تؤيد وجهات النظر الأصلية ، وذلك لأسباب يدركها القارىء من خلال السطور المتقدمة .

وإنما الذى يمكن الإشارة إليه فى حدود هذه المقدمة هو أن هذا البحث أفاد من أكثر ما كتب فى نقد الأدب العربى المعاصر فى كتب الأدب والنقد والتراجم ، وفى الصفحات الأدبية من المجلات والصحف السائرة التى يقوم على تحريرها أو الكتابة فيها أدباء أو نقاد . وسيرى القارىء تنوع هذه المصادر ، وتنوع كاتبيها ، كما قد يلاحظ أننى أشدت بكثير من الآراء وقدمتها ، فى حين أن الحياة الأدبية بعواملها المضطربة ، ومقاييسها الفاسدة لم تجعلها أو لم تجعل أصحابها محلا للإشادة والتقديم . وقد يلاحظ أيضاً أننى أغفلت بعض الآراء التى اشتملت عليها كتب مطبوعة أو دراسات منشورة ، لا لشىء سوى أننى لم أر فيها شيئا من معالم الشخصية العلمية أو الفنية التى ترفع أصحابها الى درجة أهل الرأى فى هذا المجال الذى يعرض للأدب ، ويدرس وجهات النظر فيه .

— ٥ —

وسيرى القارىء نتيجة لهذه الملاحظات أننى لم أقتصر فى هذه الدراسة على ما كتب الأعلام المعروفون الذين دوت أسماؤهم وذاع صيتهم فى أجواء الكتابة والنقد ، وسلطت على أسمائهم الأضواء ، بل إنه سيجد إلى جانب هذه الأسماء اللامعة كثيرا من الأسماء التى لا يزال أصحابها فى دائرة الظل أو فى

دائرة الظلام . وربما كانت آراؤهم أجدر بالتأمل والتسجيل، لأصالتها وعمقها على الرغم من أنه لم تتح لهم فرص الظهور أو الشهرة، لبعض الأسباب التى ستعرض لها هذه الدراسة .

وربما وقف القارىء على اقتضاب فى بعض ما استشهدت به من كلام بعض النقاد فى تمثيل بعض الاتجاهات . وعلى شىء من التوسع والتفصيل فى بعض الاستشهادات الأخرى. والسبب فى ذلك اختلاف طبيعة النص النقدى من ناقد إلى ناقد. فإن بعض تلك النصوص قد يتناول جوانب كثيرة من الأعمال الأدبية ، ولا يقتصر على جانب واحد يشبع القول فى تمحيصه وتوضيح الفكرة فيه . فى حين أن بعض تلك النصوص اقتصر على ناحية واحدة أخذت حظها من الدراسة المفصلة . فمثل صاحبه أوضح تمثيل، وأعان على رسم صورة لاتجاه واضح من الاتجاهات النقدية المعاصرة فى قضية من القضايا التى تمثل جزءاً أو فصلا من فصول هذه الدراسة .

. . .

وبعد : فإذا كانت هنالك كلمة أحرص عليها فى مثل هذه المقدمة فهى أننى لا أستطيع أن أدعى أن هذه الدراسة قد انتهت إلى أبعد غاياتها، أو وصلت الى ما أنشده لها من الكمال ، أو أنها استوعبت كل ما يجب استيعابه من المراجع والآراء التى تتكشف ويتسع نطاقها ، ويتزايد مدها يوماً بعد يوم .

ولو أننى حاولت الإحاطة التامة والاستقصاء، لانقضى أجل وآجال دون أن تعرف هذه الدراسة طريقها إلى النور . وإذا كنت أطمع فى شىء من كرم القارىء فهو أن يقدر سعة جوانب الموضوع ، وتدفق الآراء النقدية ، وتتابعها تتابع السيول الجارفة والأمواج التى لا تكل عن التلاطم والسباق .

على أنى — فى سبيل خدمة الفكرة واستبانة الحقيقة — أرحب بكل استدراك أو تصويب يتفضل به الذين ينشدون الحقيقة ، ويقدمونها على كل اعتبار . لأفيد من ملاحظاتهم وتجاربهم فى الطبعة الثانية ، إذا شاء الله أن يكون لهذا الكتاب طبعة أخرى .

والله الموفق للصواب . ومنه نستمد العون والمثوبة ؟

بدوى احمد طبانه

مصر الجديدة { ٨ من ذى القعدة سنة ١٣٨٢ هـ.
٤ من ابريل سنة ١٩٦٣ هـ

تمهيد

يمتاز القرن الذى نعيش فيه من بين القرون الخمسة التى سبقته بأنه قرن البعث والنهوض فى حياة الأمة العربية ، وهى نهضة شاملة حاولت فى إصرار أن تنفض عن هذه الأمة غبار الأحداث ، وتبعثها بعثا جديداً فى مختلف نواحى الحياة ، وكان فى مقدمة تلك النواحى الحياة الأدبية التى تعد من أهم مظاهر هذه النهضة، بل من الممكن أن تعد من أهم بواعثها . وقد خلفت هذه النهضة فيضاً زاخراً من الأعمال الأدبية أخرجه أدباء استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد ، وأن يحلق صيت كثير منهم فى أجواء البلاد العربية ، وأن تملأ آثارهم المكتبات فى شتى أمصار العالم العربى وغيرها ، وأن تتداولها أيدى القراء فى كل مكان .

وكانت تلك الثروة الغزيرة التى خلفتها النهضة والتى اشتركت فيها طبقات متباينة من الأدباء ممثلة لأكثر جهات الفن الأدبى وألوانه التى عرفها الأدب العربى فى حياته التى امتدت خمسة عشر قرناً من الزمان ، ذلك أن جميع الفنون الأدبية التى عاشت فى تاريخه الطويل ظلت تعيش فى هذا العصر، وفى هذا القرن بالذات، ولم يمت فن من تلك الفنون المعروفة فى الشعر أو فى النثر ، بل على العكس من ذلك نشط كثير من تلك الفنون نشاطا ملحوظاً بما جد من عوامل الدفع القوية التى كثرت فى هذا القرن .

وهناك فنون اتسع مجالها باتساع مواردها ، وبوفرة بواعثها ، كالشعر الاجتماعى والشعر السياسى اللذين راج القول بأنهما من الفنون المستحدثة فى الشعر العربى الحديث ، وعد هذا الاستحداث من سمات النهضة الأدبية التى تأثرت بما استحدث فى حياة هذه الأمة ، وما أثر فيها من الجديد الذى عرفته فى هذا العصر ، ولم تعرفه فى عصورها السابقة . والحقيقة أن هذين اللونين من ألوان الشعر العربى لم يخل منهما عصر من العصور ، فالشعراء

الجاهليون والإسلاميون والعباسيون لم يخل شعرهم من وصف مجتمعاتهم ، وما كان يدب فيها من ألوان الحياة ، ولم ينزوا عن التنويه بمفاخرها ومآثرها، وشرح عللها وأوصابها . وكذلك لعب هذا الشعر فى العصور السابقة دوراً خطيراً فى الحياة السياسية ، بما عبر عن القبائل وطموحها وسيادتها ، وماشرح من الأحداث السياسية وآثارها، والأحزاب واتجاهاتها ومبادئها، والنيل من خصوم الفكرة أو الجماعة ، والإشادة بأوليائها وأنصارها . وغاية ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد أن هذين اللونين قد عظمت العناية بهما فى هذا العصر على أيدى عدد كبير من الشعراء الذين كثر شعرهم فى وصف المجتمعات وحياتها السياسية ،وشرح آلامها وأمانيها .

وإذا كان هنالك من فن جديد لم يعرفه تاريخ الأدب العربى من قبل، وإنما كان وليد هذا العصر حقا ، وأنه أثر من آثار نهضته وتفاعله مع غيره من الآداب ، فهو الشعر التمثيلى الذى رفع لواءه فى الأدب العربى الشاعر الكبير أحمد شوقى ، واقتفى أثره فيه جماعة من الشعراء المعاصرين تفاوتت أقدارهم فى منازل الإجادة والإتقان . ويمتاز هذا اللون من ألوان الشعر بأن الشاعر يجد فيه سعة للتعبير المستفيض عن أمانى النفوس وآلامها ، وشرح أحوال المجتمعات ، وبسط الأحداث التاريخية واستخلاص العبر منها ، وذلك لتعدد الأشخاص فى التمثيلية الشعرية ، وسعة المجال فى تأليف مايتصور أنه يجرى على ألسنتها فى الحديث والحوار معبراً عما يدور فى خواطرها . وكذلك فيما تسمح به طبيعة هذا الشعر من تعدد البحور والأوزان ، وعدم التضييق على الشاعر فى التزامه وزنا واحـــداً ، وكذلك فى تعدد القوافى وتنوعها فى كل بيت أو بعد عدد قليل من الأبيات ، وهذا ما كان الشعراء والنقاد يعدونه عيباً ، أولا يرضون عنه كل الرضا إذا التجأ إليه الشاعر فى القصيدة الواحدة ، وكانوا يرون فيه أمارة عجز تغض من اقتداره على استحضار القوافى ، وطول النفس . ثم إن هذا الشعر يمكن أن يتوافر فيه كثير من خصائص الشعر فى

ألوانه المختلفة المعروفة فى الشعر الغنائى الذى يتحدث فيه عن النفس ، والشعر القصصى الذى يصور حوادث من عصور تاريخية ، ويشرح ما يسود هذه العصور من آراء وأفكار ومعتقدات ، ثم هذا اللون الذى ينفرد به ذلك الشعر المسرحى من الأشخـــاص والحوار والحركات .

وهناك فنون أدبية يمكن أن تنسب الى هذا العصر بخصائصها الفنية الجديدة ، وسرعان ما احتلت منزلتها فى عالم الأدب ، وبرزت بروزا ، مشهوداً بين فنونه المعروفة ، ووجدت من الأدباء تطلعاً اليها وعناية بها ، واستطاعت فى وقت قصير لايحسب فى أعمار الأمم أن تصل إلى الذروة أو تقاربها، من حيث الازدهار والنضج الفنى فى نظر كثير من النقاد .وكان هذا فى فن القصة الذى حلقت أعلامه فى سماء الأدب فى هذا العصر ، وظفر بما لم يظفر به فن آخر من فنون الشعر والنثر ، وأقبل عليه القراء خاصتهم وعامتهم إقبالا منقطع النظير ، لما وجدوا فيه من العزاء والسلوى والمتعة التى يحسها قراء القصة مهما تفاوتت أعمارهم ، أو تباينت ثقافتهم ، وكان هذا الإقبال من أهم الاسباب التى شجعت الكتاب على العناية بفن القصة . وكذلك كان ترحيب النقاد بظهور هذا اللون عاملا من أبرز العوامل فى قوته ومحاولة دفعه أو دفع كتابه إلى الأمام ، ومن أمثلة ترحيب النقاد ما كتب الدكتور طه حسين فى الإشادة بالأستاذ توفيق الحكيم ، وإطراء قصته « أهل الكهف » التى يقول فيها : أما قصة « أهل الكهف » فحادث ذو خطر ، لا أقول فى الأدب العربى العصرى وحده بل أقول فى الأدب العربى كله . وأقول هذا فى غير تحفظ ولااحتياط، وأقول هذا مغتبطاً به مبتهجا له . وأى محب للأدب العربى لا يغتبط ولا يبتهج حين يستطيع أن يقول ، وهو واثق بما يقول ، إن فنا جديداً قد نشأ فيه فيه وأضيف إليه ، وإن بابا جديداً قد فتح للكتاب ، وأصبحوا قادرين

على أن يلجوه ، وينتهوا منه إلى آماد بعيدة رفيعة ، ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن ؟ نعم ! هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ فى الأدب العربى عصراً جديداً ، ولست أزعم أنها قد حققت كل ما أريد للقصة التمثيلية فى أدبنا العربى ؛ ولست أزعم أنها قد برئت من كل عيب . . . ولكننى على ذلك لا أتردد فى أن أقول إنها أول قصة وضعت فى الأدب العربى ؛ ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقا ؛ ويمكن أن يقال إنها أغنت الأدب العربى ؛ وأضافت ثروة لم تكن له . . . ويمكن أن يقال إنها قد رفعت من شأن الأدب العربى ؛ وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة(١) .

وبمثل هذا الترحيب برز فى فن القصة أعلام أرسوا دعائم هذا الفن ، ورفعوا منارته بين فنون الأدب العربى ، وفى مقدمة أولئك الذين اشتهروا بكتابة القصة المويلحى ، والمنفلوطى ، وجرجى زيدان ، وطه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، ومحمد حسين هيكل ، ومحمود تيمور ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، ويوسف السباعى ، وإحسان عبد القدوس ، ونجيب محفوظ ، وسعيد العريان ، ومحمد يوسف غراب ، ويوسف الشارونى وإبراهيم المصرى ، وصلاح ذهنى ، ومحمود كامل ، ولطفى جمعة ، وسعيد عبده ، ويوسف جوهر ، وحبيب جاماتى ، وغيرهم .. هذا فى مصر وحدها إلى الكثيرين من رواد هذا الفن فى سائر أجزاء الوطن العربى ، وفى طليعتهم فى سورية صبحى أبو غنيمة ، وسامى الكيالى ، ومنير العجلانى ، وعلى خلقى ، ومحمد النجار ، وميشيل عفلق ، وفؤاد الشايب ، ونسيب الاختيار ، وخليل الهنداوى ، وشكيب الجابرى ، وعلى الطنطاوى ، وصلاح الدين المنجد ، ومعروف الأرناءوط ، والدكتور عبد السلام العجيلى ، والدكتور بديع حقى ، ووداد سكاكينى ، وحسيب الكيالى ، وألفة الأدلبى .

---

(١) فصول فى الأدب والنقد للدكتور طه حسين : ص ٩٣ (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٤٥) .

ويقول الأستاذ شاكر مصطفى إن «فرنسيس مراش» الشاب الحلبي كان أول قصصي عربي في العصر الحديث ، وذكر أنه استطاع أن يصل بالبحث إلى أن يعرف أن القصة في سورية بدأت في سنة ١٨٦٢ قبل أن توجد في أي قطر من الأقطار العربية . ومن كتاب القصة في العراق سليمان فيضي ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شاءول ، وعبد المجيد لطفي ، وقاسم الخطاط ، وخلف شوقي الداودي ، ونازك الملائكة ، وغيرهم .. وفي فلسطين والأردن كان خليل بيدس ، والدكتور موسى الحسيني ، وسميرة عزام ، وغيرهم من كتاب القصة الجدد .. وكان المجلون في القصة الحديثة بلبنان : طانيوس عبده ، وفرح أنطون ، وسليم البستاني ، ورشاد دارغوث ، ورئيف الخوري ، والدكتور سهيل إدريس ، وتوفيق يوسف عواد ، وشكيب الجابري وغيرهم .. أما جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحاني ، ومارون عبود فيمكن اعتبارهم الرواد الأول للقصة الحديثة في لبنان وسوريا وفلسطين. ولكل من هؤلاء ولاسيما جبران أثره في تقويم الفن القصصي الحديث في العالم العربي ، وربما كان الفضل الأكبر في هذه الطفرة لجبران ولقصصه وما حوت من العناصر الفنية ، وسهولة العرض وبساطته(١) .

ومن أشهر كتاب القصة في العراق : سليمان فيضي ، ومحمود أحمد السيد ، وأنور شاءول ، وخلف شوقي الداودي ، وعبد المجيد لطفي ، وغيرهم ...

هذا مظهر واضح لنهضة فن القصة والعناية به تلك العناية التي جعلت له مقاماً ملحوظاً في الفن الأدبي ، واحتل كتابه منزلة الطليعة بين سائر الأدباء ومؤلفي الفنون الأدبية الأخرى . فإن فن الشعر مثلا ـ على الرغم من أصالته وعراقته في هذه الأمة ـ لم يبلغ ما بلغ فن القصة في أيامنا الحاضرة من العناية والذيوع ، ولم يظفر بمثل ذلك العدد الضخم من الشعراء الذين لمعت أسماؤهم

---

(١) القصة العراقية قديما وحديثا للأستاذ جعفر الخليلي : ١٣٩ (مطبعة الإنصاف ـ بيروت ١٩٦٢) .

فى تاريخ الشعر العربى ، وإن برز فيه عدد منهم ، قاربوا الشعراء السابقين فى عصور القوة والازدهار عظمة وقدرة على الإبداع ، وكان فيهم من بذ كثيراً من السابقين عاطفة وتعبيراً .

* * *

ولقد تجمعت فى هذا العصر أسباب كثيرة أدت إلى نفاق سوق الأدب ، ووفرة آثاره بين أيدى الناس ، وأكثر تلك الأسباب لم يكن مهيأ من قبل ، ولم يتح للأدباء الغابرين ، ومن هنا يمكن القول أن أبواب المجد كانت ضيقة محدودة أمام السابقين من الأدباء فى تاريخ الأمة العربية ، وأن مواهبهم وحدها هى التى استطاعت غالباً أن تفتح لهم الطريق ، وأن تحملهم على جناحيها إلى قمة ما يشتهون من المجد وذيوع الصيت .

ومن جملة تلك الأسباب أو العوامل التى ساعدت المعاصرين على وفرة النتاج ألوان الثقافة التى انتشرت فى المجتمعات العربية ، والتى نشأ عنها كثرة القادرين على قراءة الأدب والاستمتاع به ، وقد كان ذلك فى القديم موقوفا على المشاهدة والسماع من الأديب أو من رواة أدبه ، وهم عدد قليل ، حتى فى عصور الكتابة والتدوين كانت الصعوبة فى نسخ أعمال الأدباء وفى تداولها من أهم العقبات فى سبيل نشر الأدب والعناية به بين طبقة محدودة من القادرين على البذل ، أو الذين وقفوا أنفسهم على قراءة هذا الأدب ودرسه ، وهم عدد أقل من القليل . ومنها أيضاً كثرة الصحف والمجلات وسهولة تناولها ، وما تفتح الأدباء من أبواب للكتابة فيها ، ونشر ما تجود به قرائحهم من القريض ، وما تجرى به أقلامهم من القصص القصيرة والطويلة ؛ وفى أكثر الأحيان يتقاضى الأدباء أجراً على ما يكتبون ، وأخذ هذا الأجر يرتفع تبعاً لنمو الصحافة العربية وسعة مواردها ، وزيادة انتشارها ، وارتفاع قدر الصحافة والصحفيين فى نظر الحكام والشعوب ، حتى عدت الصحافة السلطة الرابعة من سلطات الدولة . وكان فى هذا ما أغرى كثيراً من الأدباء بالتخلى عن أعمالهم الأصلية ، والتفرغ للكتابة فى الصحف ، إذ وجدوا هذه الكتابة تدر عليهم من

الأرزاق ما لا تدره عليهم أعمالهم الأصلية ، وقد فتح هذا الاهتمام مجالا للتنافس بين الأدباء على التجديد والإجادة والإتقان .

ثم كان انتشار الطباعة فى البلاد العربية عاملا من أهم العوامل فى تيسير مهمة الأديب وتحقيق أمله فى المجد والشهرة ، فلم يجد الشعراء صعوبة فى جمع أشعارهم فى دواوين يقدمونها ، أو يقدمها عنهم الناشرون إلى المطبعة طمعاً فيما يدر عليهم نشرها من ربح يقاسمونه الأدباء ، ووجد كتاب القصة هذا السبيل مهيئاً أمامهم لبلوغ ما يشتهون من الكسب وذيوع الصيت . ثم كان فى اعتدال أثمان هذه الآثار ، وفى وسائل الإعلان ، خير مروّج لها ، ومعين على نشرها على أوسع مدى بين قراء العربية فى كل مكان .

وبتلك الأسباب وغيرها استطاع فن الأدب فى هذا العصر أن يثبت دعائمه ، وأن يقبل عليه الموهوبون بعناية واهتمام ، فيكثر أعلامه ، وتتباين مناهجه ، وتتعدد ألوانه. وكان فى هذا ما أغرى طائفة من المتطفلين المغرورين الذين كان « لا يقدح فى كفايتهم ألا يكونوا كتابا ولا شعراء ، ولكنهم يأبون إلا أن يضموا المجد من جميع حواشيه ، فهم يتكلفون ما ليس فى طباعهم من صناعة البيان ، فيقعون فى النقص وهم يريدون الكمال . وقد ينبغ أولئك فيما يملك بالتحصيل والمزاولة كالتعليم والتأليف والمحاماة والسياسة ولكنهم أعجز أن يخلقوا فى رءوسهم ملكة الفن بمجرد الإرادة أو الأمر أو الادعاء . ولكنهم يصرون عن أن يعدوا فى كبار الكتاب على ما فيهم من تخلف الطبع وخمود القريحة وضعف الأداة(١) .

وهكذا امتلأت الحياة الأدبية فى هذا العصر بالمفارقات ، وجمعت ألوانا من المتناقضات ، فكان فيها المطبوع الأصيل فى فنونه وألوانه ، كما كان منها المصنوع المتكلف الذى أعانت على وجوده عوامل غير طبيعية ، وكان صراع

---

(١) دفاع عن البلاغة : للأستاذ أحمد حسن الزيات ١٠ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٤٥) .

طويل بين هذا وذاك ، كل منهما يمكّن لنفسه بما يجد من الأسباب ، ويتعثر في مشيته كلما وهنت الخيوط التي يستمد منها وجوده ، ولا يزال جو الأدب مشحونا بهذه المفارقات والمتناقضات.

• • •

وكان لا بد أن يقابل هذا النشاط في الحياة الأدبية ، أي في صناعة الأدب وتأليفه ، نشاط آخر في دراسة ذلك الأدب ، ورصد خطواته ، وتبيّن معالم الإجادة وعواملها فيه. وكان لا بد لهذا النشاط أن يكون مطبوعا بطابع هذا العصر الحديث الذي ينفر من أسلوب التعميم في الدراسة، ويميل إلى التخصص والتعمق ، ولا يكتفي بالدراسة الواسعة المتعددة الجوانب وإن ألمت بأطراف كثيرة من الموضوع، بل إن منهج العصر يقوم على تفتيت الموضوع الواحد إلى عدد من الموضوعات، ثم استيفاء البحث في كل جزئية من جزئيات هذا الموضوع ، جريا وراء التعمق الذي تستبين به الحقائق ، وتسد به الثغرات ووجوه النقص في كل دراسة جديدة .

وتبعاً لهذا المنهج تعددت فروع الدراسات الأدبية ، فكان منها :

(١) درس الأدب ، وفيه تستعرض النصوص المأثورة من الأدب المنظوم والأدب المنثور ، وتعالج تلك النصوص بالتحليل والإفاضة في شرح غامضها . كما تعالج فيه فنون الأدب وألوانها ، والكلام في جوهرها وعناصرها وأشكالها وغاياتها.

(٢) درس لتاريخ الأدب ، وفيه يدرس تطور الأدب وفنونه ، ويعرف بالنابهين من الأدباء وآثارهم ، ويوقف على تأثير الحياة والبيئة والظروف التي أحاطت بالأديب وأثرت في عمله الأدبي .

(٣) درس للأدب المقارن، يتجاوز الحدود الخاصة في دراسة أدب الأمة إلى الدائرة العامة التي تشمل الآداب الإنسانية أو ما عرف منها ، فيعقد موازنات بينها، ويذكر تأثير أدب أمة في أدب أمة أخرى، ويبين العناصر المشتركة بين مختلف الآداب ، والخصوصيات التي يتميز بها أدب أمة من أدب سواها..

(٤) درس لنقد الأدب، يشرح القيم الفنية فى الأعمال الأدبية، ويضع كلا منها فى موضعه الصحيح، كما يضع صاحبه فى منزلته من أدباء لغته ؛ أو الأدباء العالميين(١).

وكان درس البلاغة قد تميز منذ زمن بعيد ، واستقل عن غيره من فروع الدراسات الأدبية .

وليس معنى هذا الاتجاه إلى التخصص أن النقد الأدبى قد انقطعت صلاته نهائياً بسائر فروع الدرس الأدبى، أو أن هذه الفروع قد فقدت تماماً التداخل بينها ، وإذا كان ذلك يبدو ممكناً فى سائر الفروع الأخرى فإنه غير ممكن فى الدراسات النقدية ، اللهم إلا إذا حولناها إلى قواعد نظرية جامدة ، تقبس من التوهم، وتقوم على التخيل ، بل العكس هو الصحيح ، لأن هذا النقد إذا كانت غايته تمييز القيم الفنية ، وتقدير الأعمال الأدبية وأصحابها ، فلا مناص من موازنة العمل الأدبى موضوع النقد بغيره من الآثار الأدبية المعاصرة ، والآثار الأدبية المأثورة ، ولا بد كذلك من زيارة فى خارج الجو الذى ألف فيه هذا النص ، للوقوف على حظه من الأصالة والابتكار أو الاتباع والتقليد ، فناقد الأدب محتاج إلى معرفة الأدب فى فنونه وأصوله، وفى تطوره وعصوره، وفى أصحابه وظروفه، وفى مقارنة الأدب كله عند أمة بالأدب كله عند أمة أخرى. وكل ذلك ليكون الحكم الذى يصدره الناقد صحيحاً مسلماً ، لأنه اعتمد على كل ما يمكن أن يعتمد عليه من الأسباب التى تؤدى إلى الحكم الصحيح .

ونحن وإن كنا قد خصصنا فى جامعاتنا ومعاهدنا التى تعنى بدراسة العربية وآدابها دروساً أو محاضرات خاصة فى هذا الفرع أو ذاك ، فإنما كان ذلك استجابة لروح العصر التى تميل إلى التخصص والعمق على الرغم من طبيعة درس النقـــد الذى لا يمكن أن ينفصل عن موضوعه وهو فن الأدب ،

---

(١) اقرأ تفصيلا فى الدراسات الأدبية ومناهجها فى صفحة ٩ وما بعدها من الطبعة الثالثة لكتابنا « دراسات فى نقد الأدب العربى » (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠)

وما يتصل به من دراسات للتطور أو المقارنة ، وعلى هذا فإن مظهر الفصل في دراسة هذه الفروع الأدبية في كلياتنا أو في بعضها لا يعدو الفصل بينها في المحاضرة فقط التي خصص لها وقت ، وخصص لها أستاذ أو أكثر .. ولا غرابة في ذلك فإن النقد الأدبي أصبح يستعان عليه في الدراسات الحديثة بكثير من ألوان المعارف والثقافات التي قد تبدو بعيدة عنه ، حتى قال أحد النقاد الغربيين إنه يمكن القول في تعريف النقد الحديث تعريفاً غير مصقول أو غير بالغ الدقة «إنه استعمال منظم للوسائل غير الأدبية ولضروب المعرفة — غير الأدبية أيضاً — في سبيل الحصول على بصيرة نافــــذة في الأدب(١) وإذا كانت هذه حقيقة النقد الحديث أو وسائله ، فلا غرابة ألا يستطيع هذا النقد الانفصال عن الأدب موضوعه الأصلي ، وما يتصل به من دراسات تاريخية أو دراسات فنية .

---

(١) ستانلي هايمن (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) ١/٩ بترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم (دار الثقافة — بيروت ١٩٥٨) .

الفصل الأول

معوقات في سبيل النقد

أنتج عصر النهضة طاقة ضخمة من الأدب الإنشائى ، ناءت بحمله المكتبات، حتى غمر الأسواق،فلا تكاد تتخلص مما يلقى إليها حتى تفاجأ فى فى كل صباح بمدد وافر وزاد جديد مما تخرجه المطابع من النتاج الذى يتتابع تتابع تيارات السيل الجارف ، فلا يجد له موضعاً فى زوايا المطابع أو رفوف المكتبات، أو بين جدران المخازن وحوانيت التجار ، حتى يصبح لقى بين أيدى الباعة الجوالين ، وعلى أفاريز الطرقات ، ومحاط وسائل الانتقال .

وإنك لترى هذا المنظر يطالع عينيك فى غدوك ورواحك ، وقد تجد فيه علامة نهضة جديدة تحاول أن تخفف عن القارئين عناء البحث والارتياد، وتيسر لهم سبيل الاختيار والانتقاء . وقد ترى فيه آية زهد فى تلك الآثار التى افظتها دور النشر ، حتى ابتذلت على ذلك الوجه الذى تراه فى كل صباح وفى كل مساء ، والذى لا يرضى كبرياء الأدب والأدباء وأرباب الفكر من بنى الإنسان .

ولم يقتصر هذا النتاج الضخم على ناحية أو على فن من فنون الأدب دون فن آخر ،ففيها الخطب،وفيها المقالات،وفيها القصص ، وفيها الشعر ، وفيها النقد ، وعلى الجملة ، فإن تلك الآثار تمثل خلاصة وافية للحياة الأدبية الزاخرة فى هذا العصر ، حتى لقد يكون من الممكن أن يقال إننا وصلنا إلى حد التخمة من القراءة حتى أصابنا الانقباض ، فأصبحنا ، أو أصبح كثير منا لا يعنى بهذه الآثار ، أو لا يكلف نفسه مجرد النظر إلى قراءة عناوينها ، إلا ما نرى أنه يتصل بما يشغلنا من ألوان التفكير الفنى .

«وفى العالم العربى اليوم فورة شعرية هائلة نراها تندفع إلينا على دواليب المطابع فى عشرات المجلات والدواوين . ولو كان لنا أن نقيس المستوى الشعرى الذى بلغه شعب من الشعوب فى حقبة معينة من الزمن بكمية ما نشر له فيها من قصائد ودواوين، وبعدد المدارس والاتجاهات الشعرية التى مثلها شعراؤه ، لكنت أجزم أننا اليوم من أمم العالم فى الطليعة . فقد نستطيع القول بارتياح تقريباً ،إنه ما من مدرسة شعرية يعرفها عالم اليوم إلا وتطوع لها من شعرائنا الكثيرون، فتلبستها عشرات القصائد فى مختلف الكتب والصحف والمجـــلات ، فعندنا من شعرائنا رمزيون وواقعيون وتصريريون ورومانطيقيون وكلاسيكيون ، كما أن عندنا من الشعر المقيد والحر ، المنظوم والمنثور ، الموزون منه والذى «لا وزن له»،عندنا من جميع هذا والحمد لله كمية وافرة، وكنت أقول وافية أيضاً لو كانت للشعر حوانيت يباع فيها من الزبائن ويشرى على حسب جنسه و «ماركته» . لو كانت للشعر مثل هذه الحوانيت لتكفلت بأن لا يرد باعته عندنا ـ وعندهم من أصنافه ما عندهم ـ طلب أى زبون مهما كانت « ماركة » القصيدة التى يبتغى ، وكيفما كان لون الديوان الذى يريد (١) .

ولقد ظفرت تلك الطاقة الضخمة من الأدب الإنشائى بعناية كبيرة من الدراسة والنقد . واستطاع هذا النقد أن ينفذ إلى فنون الأدب ، وأن يعالج أكثر ما قال الأدباء فى أغراضه القديمة ، وأغراضه المستحدثة .

وظهر فى هذا القرن العشرين طائفة كبيرة من النقاد ، وطائفة كبيرة أيضاً من الآثار النقدية، تناولت أكثر الأدباء فى هذا العصر ،ومنها كتب مستقلة ألف كل منها فى نقد أديب واحد لا يتعداه إلى غيره ، وآثار أخرى ألفت فى نقد أثر واحد ، أو فن واحد من فنون الأدب .

---

(١) من مقال للأستاذ نديم نعيمة بعنوان « الشعر والمرأة ونزار قبانى » — مجلة « الآداب » البيروتية ، العدد الثانى من السنة الخامسة ، فى شباط (فبراير) سنة ١٩٥٧ .

ولكن تلك الآثار النقدية على كثرتها ، وعلى تنوع مؤلفيها ، لا تصلح أن تكون أصلا ثابتاً يرجع إليه فى نقد الأدب المعاصر أو سواه ، لأنها آثار متباينة ، يتجه كل منها اتجاهاً خاصاً ، وينظر إلى الأعمال الأدبية من زاوية خاصة ، قد يكون فيها بعض الصفاء ، ولكن فيها من غير شك كثيراً من السحب والضباب الذى يحول دون الرؤية الواضحة ، والتقدير السديد .

والسبب فى ذلك أن الأدباء أنفسهم قد تباعدت اتجاهاتهم ، وتباينت مناهجهم ، واختلفت مبادئهم ومثلهم ، حتى إننا لنستطيع أن نعدّ كل أديب مدرسة فنية وحده ، هو بطلها الذى يخطط معالم المذهب ، وهو الذى يتولى الإعداد والتصميم والتنفيذ .

ولم تقم عندنا مدارس ذات مناهج أو تعاليم أدبية متكاملة ، وبعبارة أخرى لم يستطع هذا العصر أن ينتج معالم موحدة أو تقاليد متشابهة فى أدب مجموعات من الأدباء ، ولم تنعقد الزعامة الحقيقية لأديب ما على جملة من الأدباء احتذوا حذوه فى شعرهم أو كتاباتهم ، أو بقيت تعاليمه الفنية متسلطة على مذهبهم فى الشعر أو فى الكتابة ؛ أو موجهة لهم فى صناعاتهم الفنية ، إلا ما قد يبدو من تقليد بعض الناشئين لشيوخ الأدب المعروفين ، أو الذين سبقوهم إلى مزاولته ، وكان لهم حظ من ذيوع الصيت ، وهو فى حقيقته محاولة للتعلق بأسباب الأدب . وقد عبر يوسف الشارونى عن هذه الحقيقة فى كلمة عنوانها « أدبنا خال من الفلسفة » وفيها يقول : ليس هناك من ينكر اليـــوم أن أدبنا العربى الحديث قد أصبح له كيانه ، وإن كان ما يزال متواضعا ، وقد اشتدت بعض فروعه كالرواية والقصة القصيرة ، ومع ذلك فكل من يستعرض هذا الإنتاج الأدبى يحس أنه يفتقد شيئاً فيه .. يفتقد النظرة الشاملة الكلية ، فليس ثمة ترابط بين إنتاج معظم أدبائنا نستطيع أن نستشف من ورائه فلسفة الكاتب ورسالته التى يبثها فيما يكتب ، أو حتى

مجرد وجود تطور روحي يمكن تتبعه . وكأنما إبداع الكاتب فى كل مرة إنما هو إبداع مستقل عما سبقه وعما لحقه . ولسنا نطالب بوجود نظرية فلسفية ، كما هو الحال عند سارتر أو كامو أوجابرييل مارسيل ، فهذا غير ضرورى ، ولا هو متوفر لدى أكثر كتاب العالم ، وليس من شروط الفن أن يبنى على مذهب ، ولكن ما نفتقده هو مجرد وجود وجهة نظر للكاتب يلتزمها ويعبر عنهـــا فيما يكتب ، كما نجد مثلا عند تولستوى ودستويوفسكى وأبسن ولورانس وبرنارد شو .. إلى آخر القائمة .

وقد أدى ذلك إلى انعدام وجود المدارس الأدبية عندنا ، فليس ثمة حواريون إذ ليس ثمة مبدأ . وإذا كان كل عمل فنى يكاد يكون مستقلا بنفسه عن الكاتب ؛ فإن كل كاتب بدوره مستقل عن غيره . ولقد حاول أديب كبير كالأستاذ توفيق الحكيم أن يعلن عن مذهبه الفكرى فى كتابه « التعادلية » ولكن نقادنا لم يوضحوا لنا الجانب التطبيقى لهذه النظرية على كتابات الحكيم ، مما يدعونا إلى التساؤل : أترانا لا نفطن إلى وجود وجهة نظر لدى أدبائنا نتيجة تقصير حقيقى فى إنتاجهم أم نتيجة تقصير من نقادنا ؟ لعل الأمر كله راجع إلى عدم وجود الجو الفلسفى الذى يساعد على ظهور الأديب ذى النظرة الشاملة . فقد وجد أمثال هؤلاء الكتاب ، حيث وحين وجـــد إلى جانبهم فلاسفة أعلنوا مذاهبهم التى يفسرون العالم من خلالها .

إن وجود وجهة النظر فى أعمالنا الفنية ، بحيث نجعل كلا منها مترابطا ، من أهم العوامل التى نخرج بها عن نطاق المحلية ، لننضم إلى ركب الأدب العربى ، كما أن هذه النظرة من شأنها أن توضح الكاتب لقرائه ، وتؤكد معانيه ، وتفسر عقلية البيئة التى يمثلها ويعبر عنها ، وتضمن لعمله بقاء أطول فى تاريخ الإنسان(١) .

---

(١) جريدة الأهرام : ص ١٣ ص عددها الصادر فى ١٩٦٢/٣/٩ .

وذلك على الرغم مما يبدو بوضوح فى حياتنا الأدبية من مظاهر التحزب والتكتل حول بعض أعلام الأدب الذين كان لهم شأن فى مجالات العلم أو السياسة أو الصحافة، الاحتماء بهم والتعلق بأسبابهم للظفر ببعض أغراض المنافع المادية أو المعنوية ، حتى تعددت فى حياتنا الأدبية الجماعات التى تقوى صفوفها ، وتقف فى وجه جماعات أخرى تنافسها على السيادة ، وقد تناصبها العداوة ، فهو فى الحقيقة تجمع لاقتسام الأسلاب ، وتوزيع الغنائم خشية أن تظفر بها جماعة مناوئة ، ودفعا لهجمات المغيرين من التكتل أو الجماعات الأخرى .

وقد نجد فى السنوات الأخيرة شيئا من هذه الوحدة أو مظاهر الترابط والاحتذاء بين دعاة الأدب المتهافت الذى نستطيع أن نسميه أدب الانحلال إذ هو كما يبدو من دعواتهم أدب يحاول أن يتخلص من القيم الفنية المعترف بها . وليس لذلك الأدب اعتبار إذا قيس بمقاييس الفن الصحيحة وحدها ، كما سنرى ذلك فى الدراسات التالية .

وكان من الطبيعى أن يظهر التفاوت فى النقد الأدبى ومقاييسه ، كما ظهر التفاوت فى تأليف الأدب وإنشائه ، فتتعدد وجهات النظر إلى ذلك الأدب ، ويكون فقد الأساس الذى يبدأ منه هذا النظر ، ثم عدم العثور على مقياس موحد يطبق على أثر من الآثار الأدبية كما يصلح لتطبيقه على غيره من الآثار ، وكان لهذا الاضطراب أسباب كثيرة منها :

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة

فقد تعرضت الأمة العربية فى هذا الدور من أدوار حياتها لهزات عنيفة ومعارك كثيرة مع أعداء حريتها وسيادتها على أرضها وثروتها ، وكانت كلما خرجت ظافرة من معركة دفعتها الأقدار إلى معركة أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وأشد بأساً ، وذلك لكثرة الأيدى التى تعبث بمستقبلها ، وتساوم على حريتها ومستقبلها ومصيرها .

ولم تدع تلك المعارك لهذه الأمة فرصة تعيد فيها بناء نفسها ، وتضع بيديها الأساس لحياة مستقرة فى السياسة والاجتماع والعلم والفن ، إذ كانت بلادها نهبا موزعا بين الإنجليز والفرنسيين والترك والإيطاليين والإسبان وغيرهم من المستعمرين الأجانب الذين باعدوا بينها ، وفرقوا صفوفها ، كما وفد على الأمة العربية كثير من المبادىء الجديدة الغريبة عن مبادئها ونظامها وتقاليدها فى السياسة والاقتصاد والأخلاق . وتلك المبادىء على الرغم من غرابتها بينها كثير من التناقض ، وكل مبدأ منها يحاول أن يمكن لنفسه فى العقول والقلوب بما استطاع من أسباب ، ووقفت الأمة العربية أمام تلك المبادىء الجديدة الغريبة المتناقضة وقفة الحائر المشدوه الذى لا يدرى أيها يأخذ وأيها يدع .

وكانت تلك الحيرة من أعظم الأسباب فيما أحست به من الاضطراب فى الوسائل والغايات ، فلم تتحدد أسس حياتها ، ولم تتحد مقاييسها فى مبادىء الأخلاق وقواعد السلوك . وأدى ذلك إلى اضطراب الأدباء وتناقضهم ، فى معانى النظم والكتابة ، كما أدى إلى اضطراب النقاد وتناقضهم ، لأن هؤلاء وأولئك فقدوا المثل العليا الراسخة التى تتطلع إليها عقولهم وقلوبهم ، والمبادىء التى ينبغى أن يعملوا لها ، ولا يرون لأنفسهم حياة بدونها .

ونذكر على سبيل المثال شاعراً من شعراء العروبة المعدودين فى هذا القرن ، وهو الشاعر العراقى معروف الرصافى ، فنجده حيناً من رجال تركيا ، ومن الدعاة إلى سيادتها وتوطيد حكمها فى بلاد العروبة ، ونجده حينا آخر فى مقدمة الثوار على حكمها وطغيانها ، ومن الدعاة إلى وحدة الأمة العربية ، ولمّ شعثها ، وإعادة بنائها وحدة متراصة لا ينال العدو منها نيلا ، ويذكرها بأمجادها التى سجلتها الأسفار ، وبقيت معالمها فى مختلف الديار ؛ ونجده بعد ذلك يصلى الإنجليز خلفاء الأتراك فى استعمار بلاد العروبة شواظاً من نار شعره . ثم انظر إليه بعد ذلك يكيل ألوان المديح للمندوب السامى الإنجليزى فى فلسطين « هربرت صموئيل » الذى سخر من العرب ، ومكن للاستعمار والصهيونية

فى أرض العروبة فى فلسطين ، وذلك فى قوله(١) :

وعدتَ فأمسى القوم بين مشكك ومنتظر الإنجاز منشرح الصدر
فكَذبْ وأنت الحرّ من ساءظنه فقد قيل إن الوعد دين على الحر
ولسنا كما قال الألى يتهمو ننا نعادى بنى إسرال فى السرّ والجهر
وكيف وهم أعمامنا وإليهم يمتّ بإسماعيل قدما بنو فهر
وإنى أرى العُربىّ للعرب ينتمى قريبا من العبرى ينمى إلى العبر
هما من ذوى القربى وفى لغتيهما دليل على صدق القرابة فى النجر
ولكننا نخشى الجلاء ونتقى سياسة حكم يأخذ القوم بالقهر
وهل تثبت الأيام أركان دولة إذا لم تكن بالعدل مشدودة الأزر
وها أنا قبل القوم جئتك معلنا لك الشكر حتى أملأ الأرض بالشكر

ولا شك أنك تقرأ حين تقرأ هذه الأبيات شعوراً غريباً نحو الصهيونية والاستعمار ، وليت الرصافى عاش ليرى ما فعل الانجليز والمستعمرون وبنو إسرائيل بإخوانه العرب فى أرض فلسطين ، نتيجة لهذه الأصوات المخدوعة التى كانت تظاهر فى مثل صوت شاعر العروبة معروف الرصافى !.

وانظر إلى الرصافى يمدح « نورى السعيد » وقد أنعم عليه ملك العراق بوسام الرافدين(٢) :

ته يا وسام الرافدين بصدر من هو فى العلا للرافدين وسام
نورى السعيد أبو صباح من به سعد العراق فثغره بسام

(١) انظر ديوان الرصافى ٤٠٩ من قصيدته التى عنوانها « إلى هربر صموئيل » — (مطبعه دار المعرض : بيروت ١٩٣١).

(٢) انظر ديوان الرصافى ٤٨٧ من قصيدته التى عنوانها « فخامة الرئيس ووسام الرافدين » وقد أنشدها فى البلاط الملكى يوم ٢٦ آذار سنة ١٩٣٢ .

قد أنعم الملك المطاع به لكى ... يزدان فيه وزيره الضرغام
ياحبذا ذاك الوزير وحبذا الـ ... ـملك المطاع وحبذا الإنعام

ثم هو نفسه القائل فى نورى السعيد ذاته(١) :

إن نورى السعيد قد كان قبلا ... آدمياً فردّ بالمسخ قردا
قد أبى أن يعيش حرا مع العر ... ب فأمسى للتيمسيين عبـــدا
مثل إبليس ما أطاق سجودا ... وأطاق الهوان لعنا وطردا

أما « الملك المطاع » فى الأبيات الأولى ، فهو عند الرصافى بعد ذلك(٢) :

لنا ملك تأبى عصابة رأسه ... لها غير سيف التيمسيين عاصبا
لقد عاش فى عز بحيث أذلنا ... وقد ساءنا من حيث سرّ الأجانبا
وليس له من أمرنا غير أنه ... يعدّد أياما فيقبض راتبا
تبوأ عرش الملك لا بحسامه ... ولا كان فى اليوم له الشعب ناخبا

ولم يكن الرصافى وحده آية هذا التقلب والاضطراب بين أدباء العربية فى هذا القرن ، بل إن كثيراً منهم كانوا على هذه الصورة المشوهة التى لا يعتمد أصحابها على مذهب يؤمنون به ، أو رأى يدافعون عنه ، ويصمدون فى سبيله ، مهما تكن أسباب الترغيب أو الترهيب .

وكذلك اختلف الأدباء فى تقدير قيم الأشياء ، وفى نظرتهم إلى عوامل بناء الأمة ونهضتها . فكان فيهم زعماء للدعوة إلى الحرية والسيادة والاستقلال ، ودعاة إلى التردد والهزيمة من الذين ارتموا فى أحضان المستعمر الغريب .

---

(١) من قصيدته التى عنوانها « الممسوخ » وهى من مجموعة شعره التى لم تنشر .

(٢) من قصيدته « تجاه الريحانى — هى النفس » التى أنشدها فى حفل أقيم فى بيروت لأمين الريحانى بعد رجوعه من سياحته فى بلاد العرب — والقصيدة فى ديوانه ٤١٨ والأبيات التى استشهدت بها مبتورة من الجزء المطبوع من هذه القصيدة .

كما كان فيهم المحافظون على صيانة المرأة وحجابها ، إلى جانب دعاة إلى إنهاضها ومشاركتها فى الحياة بالتعلم والسفور والاختلاط . وكما كان فيهم أنصار للمساواة وللعدالة الاجتماعية إلى جانب أنصار للطبقية فى المناصب والجاه والثراء والاشتراك فى إدارة دفة الحياة . وكما كان فيهم أنصار للحفاظ على الأخلاق والمثل والعقائد، إلى جانب دعاة للتحلل من كافة القيم والروابط الإنسانية . . وهكذا اختلفت المعايير فى هذه المجتمعات فى هذا الدور الانتقالى الخطير . .

ولك أن تتصور موقف النقاد من هذا الاضطراب الظاهر ، والتناقض الواضح : إنك سترى فيهم من يرفع ذلك الأديب أو ذاك ببعض ذلك إلى عنان السماء ، وفيهم من يهبط به إلى الحضيض بما قرأ فى هذ الشعر المتهافت ، ولكنك ستجد إلى جانب هذين من يشيد به دائما وعلى كل حال، ومن ينتقصه دائماً وعلى كل حال : وربما التمس للشعراء والأدباء العذر فى اضطراب الحياة السياسية ، وفقد المثل العليا فى المجتمع الذى كانوا يعيشون فيه .

(٢) اختلاف الأعمال الأدبية

وكان من جملة المعوقات ما أشرنا إليه من الاختلاف الواضح فى الفن الأدبى ذاته ، وهو موضوع النقد الأدبى . ففى بعض هذا الأدب لا تجد من مظاهر الشعر إلا استقامة الأوزان ووحدة القافية ، ثم لا تجد فيه بعد ذلك صدى لعاطفة ، أو صورة لفكرة ، وهذا ما صلح أن يطلق عليه لفظ « النظم » وهو أبعد الأشياء عن روح الشعر . وتجد فى بعض هذا الأدب هياماً بالصنعة والتزويق اللفظى ، وحشد الألفاظ الموقرة بأصناف الحلى ، والتى ليس وراءها كبير معنى ، فكانت كالصدى الذى لا أصل له ، والطلاء المموّه على بناء مشوّه . وتجد فى الأدباء من لانت لغته حتى دنت من العامية المبتذلة؛ وذلك لفقره من الثروة اللغوية والبيانية ؛ وفيهم من حاول الفرار من التقيد بقيدى الوزن والقافية، وادعى أن ذلك تجديد وابداع . وفيهم

من كان له قديم يعتز به من الأدب الأصيل الذى سما به، وكانت له به منزلة بين الأدباء، ثم غدا يكتب أدبا ضعيفاً أقرب إلى الهذيان وإلى ما يصنع شداة الأدب من الناشئين منه إلى أدب الفحول المعدودين. وفيهم صاحب الأسلوب العربى الرصين بسبب ما حصل من الثقافة اللغوية التى أفادها مما وقف عليه من مصادر اللغة، ومما قرأه من عيون الأدب العربى فى عصور القوة والازدهار. وفيهم من لم يعرف من هذه اللغة إلا ما تعرفه عامة المتكلمين بها، أو من هم فرق مستواهم بقليل. كما كان فى هذا الأدب ما اكتملت له أسباب الجودة والاتقان بما اجتمع له من جمال الصياغة، وروعة العبارة، وقوة المعانى وأصالتها، حتى وصل بالإجادة والإبداع إلى درجة كبيرة.

كان هذا الخليط العجيب فى الأدب، الذى أوجد أمامنا عدداً من المستويات المختلفة، وقد أدى هذا الاختلاف إلى فقد المقياس الموحد، أو القريب من التوحيد.

ومن هنا وجدنا مقاييس كثيرة، وضع كل مقياس منها ناقد من النقاد ليقيس بها أديباً واحداً، أو عملا أدبياً. حتى إذا جاوز الناقد هذا الأديب أو ذاك الأثر إلى أديب آخر أو عمل أدبى آخر، ألفينا مقياساً جديداً وحكماً جديداً.

(٣) تباين ثقافات النقاد

وقد أدى هذا التباين إلى اختلاف الأسس والمعايير التى يبنى النقاد عليها أحكامهم على الأدب والأدباء، فلم تكن هنالك ثقافة واحدة أو ثقافات متقاربة يستملى منها النقاد آراءهم فى الأدب، وأحكامهم على الأدباء.

(١) ففى أعلام النقد الأدبى المعاصرين من كانت ثقافته ثقافة عربية خالصة، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر على هدى من تلك الثقافة التى اغترف منها، والتى ورثها عن أعلام النقد العربى فى العصور العباسية

كقدامة بن جعفر ، والآمدى ، والقاضى الجرجانى ، وأبى هلال العسكرى ، وعبد القاهر ، وضياء الدين بن الأثير .. ومن كان مثله الأعلى فى الأدب المنثور أسلوب القرآن الكريم ، وحديث النبى صلى الله عليه وسلم ، وكلام الإمام على ، وخطب الحجاج وزياد ، وكتابة عبد الحميد بن يحي ، وعبد الله ابن المقفع ، وأبى عثمان الجاحظ ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، والقاضى الفاضل .. ومن كان مثله الأعلى فى الشعر أصحـــاب المعلقات ، والشعراء المخضرمين والإسلاميين ، وابن المعتز ، وأبا تمام ، والبحترى ، والمتنبى ، وأبا العلاء ، وغيرهم من أمراء الشعر فى العصر العباسى .

وأولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذى تسامى إلى أدب أولئك الفحول ، وكل أدب جرى على غير طريقتهم هو عندهم أدب منحل مبتذل.

كما كان فى هذا الفريق من النقاد من غلب عليه لون من ألوان الثقافة العربية ، كالثقافة النحوية ، أو الثقافة اللغوية ، أو الثقافة الأدبية ، فلا يعنيه فى الأدب الذى يقرؤه أو يسمعه إلا أن يرى فيه ثمرة معرفته ، ومطابقته للأصول التى حصلها ، ولا يقيسه إلا بالمقياس الذى يحذقه ، فإذا حاول أن يتجاوز دائرة معرفته اختلط عليه الأمر ، فأتى بما يستطرف ، وما يتعجب من سذاجته .

وقديما أورد ضياء الدين بن الأثير حكاية طريفة ، فقد روى من شعر المتنبي قوله :

كلّ جريح ترجى سلامته إلا جريحاً دهته عيناها
تبل خدىّ كلما ابتسمت من مطر برقه ثناياها(١)

وقال : إن البيت الثانى من الأبيات الحسان التى تتواصف ، وقد حسّن الاستعارة التى فيه أنه جاء ذكر المطر مع البرق .

---

(١) معنى البيت إن دموعى كالمطر تبلّ خدّىّ ، كلما ابتسمت بكيت ، فكأن دموعى مطر برقه بريق ثناياها ، أى كان بكائى فى حال ابتسامها ، كقوله : ظلت أبكى وتبتسم .

قال ابن الأثير : وبلغني عن أبي الفتح بن جني — رحمه الله — أنه شرح ذلك في كتابه الموسوم بالمفسِّر الذى ألفه فى شرح شعر أبى الطيب ، فقال : « إنها كانت تبزق فى وجهه » فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبتسم ، فيخرج الريق من فمها ، ويقع على وجهه ، فشبهه بالمطر ! قال ابن الأثير : وما كنت أظن أن أحداً من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره . وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تشد إليه الرحال ، فما يقال فى غيره ؟ لكن فنّ الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب[1] ! !

* * *

(٢) والفريق الآخر من النقاد فريق غلبت ثقافته الأجنبية كل ثقافة سواها ، وهذا الفريق لا يستحسن من الأدب إلا ما أثر عن الأجانب الذين عرف أدبهم ، وأحسّ بما ركب فيه من نقص أنه لا أدب إلا أدبهم ، فهو مثله الأعلى الذى يقيس عليه كل أدب ، ووقف على ما عند الأجانب من أصول النقد ومناهج الأدب ، فلا يعرف غيرها . ولذلك تراه يحاول ما استطاع أن يغض من تلك المقاييس العربية التى لا يعرف عنها قليلا ولا كثيرا ، فيحاول تحكيم مقاييس غريبة فى الأدب الذى ألفه أدباء عرب ، عاشوا على أرض العروبة ، واستظلوا بسمائها ، وعبّروا بلغتها ، واضطربوا مع إخوانهم من أبناء هذه الأمة فيما يضطربون فيه .

ومن ثم كانت الأعمال الأدبية التى ألفوها تختلف فى طبيعتها وفى العوامل التى أثرت فيها عن طبيعة تلك الآداب التى استخلصت منها تلك المقاييس لتقاس بها نظائرها من الأعمال الأدبية التى تأثرت بمثل ظروفها ، وجرت طبيعتها مع طبيعتها . وكذلك يختلف حظ الآداب فى التأثير ، بحسب الجماعة التى تستقبل هذه الآداب

(١) انظر المثل السائر ٢ / ١٠٩ بتحقيق الدكتور أحمد الحوفى والدكتور بدوى طبانه (مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠) .

فليست مواقعها ولا تأثيراتها على النفوس الإنسانية واحدة . والاختلاف فى تقدير الفنون أمر طبيعى ، لأن الذاتية تلعب دوراً كبيراً فى الحكم على هذه الفنون بالجودة أو بالرداءة ، وهنالك عوامل كثيرة تؤثر فى نفوس الجماعات فتدعوها إلى تفضيل بعض الأعمال التى قد تنفر منها أذواق جماعات أخرى لم تتأثر بهذه العوامل ، أو تأثرت بها بدرجة أقل من تأثر الجماعة الأولى . ومن هنا يكون الاختلاف فى التقدير متأثراً باختلاف البيئات والثقافات والعقائد والتقاليد . وحينما تتسلط على العالم كله عوامل واحدة ، ومؤثرات واحدة يكون من اليسير التسليم بالآثار المترتبة عليها من جميع الأفراد والجماعات. وهذا ناقد من كبار النقاد الغربيين يقرر الاختلاف فى درجة التأثر بالأعمال الفنية بقوله « لنأخذ صورة مألوفة جداً ، صورة العذراء وطفلها ، فنجد قبل كل شىء أن من الواضح جداً أن تأثير هذه الصورة فى المسيحيين يختلف عن تأثيرها فى المسلمين أو البوذيين الذين لم يسمعوا بالمسيحية قط ، أو سمعوا بها كما يسمعون بدين أجنبى عجيب[1] » . وقديما قال أفلاطون : « إن الجمال ليس شيئاً طبيعيا كالذهب ، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا ، أو قل بأغراضنا[2] »

إن الأدب الأصيل فى فنونه وألوانه ومعانيه وأفكاره هو الأدب الذى يصور حياة صاحبه ، ويمثل العواطف والآمال للأمة أو للجماعة التى أنتجت تلك الألوان الأدبية تمثيلا صادقا ، وليس هو ذلك الأدب الذى يتخطف الصور والمشاعر والأحاسيس من حياة الآخرين ، بقصد الإغراب على الجماعة ، والرغبة فى الإبداع المجتلب الذى يضيع معالم القوميات ، وعبقرية اللغات ، ويمحو أثر العوامل الطبيعية الفعالة فى الآداب والفنون وأساليب التفكير.

---

(١) ا . ف . جاريت : فلسفة الجمال — ترجمة عبد الحميد يونس ورمزى يسى وعثمان نويه (دار الفكر العربى — القاهرة) .

(٢) المصدر السابق — المقدمة : ص ٤

فالقصة الإنجليزية ـ فى رأى القصصى الإنجليزى الكبير انجوس ويلسون ـ فى صميمها قوة من القوى المحافظة فى الحياة الإنجليزية وفى المجتمع الإنجليزى، هدفها الأول حماية أسلوب الحياة والفكر فى انجلترا من غزو التأثيرات العالمية من ناحية ، وتمجيد قيم الريف الإنجليزى ، والدفاع عنها من عدوان قيم المدنية . والقصة الإنجليزية عنده هى التعبير الفنى الطبيعى عن حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية ، ومنهجها فى الشعور والتفكير والسلوك. والقصة الإنجليزية عنده ، بلغته هو : هى بطبيعتها دفاع عن جذور الحياة الإنجليزية ومناقشة لقضية الحق والباطل ، كما هى مترجمة فى سلوك الناس ، وليست مناقشة لمشكلة الخير والشر على النطاق الميتافيزيقى « الغيبىّ المجرد » . واستشهد انجوس ويلسون بكل من يستطيع الاستشهاد بهم فى تاريخ القصة الإنجليزية لإثبات وجهة نظره ، من فيلدنج إلى جين أوستن إلى جورج اليوت إلى توماس هاردى إلى هنرى جيمس ... إلخ ؛ ووجد أنهم جميعا يدافعون عن حضارة الريف الإنجليزى ضد عدوان حضارة المدينة الإنجليزية ، كما وجد أنهم جميعا يدافعون عن قيم الحياة الإنجليزية ضد غزو الأفكار الأجنبية ، وكل أفكار لا تنبع من صميم المجتمع الإنجليزى(١)

ولا شك أن هذا القصصى الانجليزى الكبير يدافع عن أدب أمة كبيرة لها خصائصها وتقاليدها وأدبها الصادق الذى يصور هذه الخصائص وتلك التقاليد ، فيصبح الأدب نفسه ذا خصائص متميزة وتقاليد واضحة ، فهو يحتفظ بهذه الخصائص احتفاظ الشعب الإنجليزى بخصائصه ومقوماته .

أما فى أمريكا التى تحيا حياة جديدة ، بعيدة عن التقاليد القومية العريقة فإن القصة القومية أو القصة التى تخصص صفحاتها لوصف الحياة القومية وتحليلها قد ماتت فى أمريكا ، أو هى تحتضر ـ كما ترى الناقدة الأمريكية

(١) الدكتور لويس عوض : عن مقال فى الأهرام ، ص ١٣ فى ١٩٦٢/٩/١٤ .

المشهورة مارى مكارثى — وليس فى أمريكا كاتب قصة له وزن من الجيل الجديد إلا وقد كسر هذا النطاق القومى ، وأخذ يعالج مشكلة الإنسان من حيث هو إنسان . والسؤال الخالد الذى يسأله القصصى الأمريكى الجديد لنفسه هو : من أكون ؟ والقصة الأمريكية الحديثة هى محاولات للإجابة على هذا السؤال الخالد ، إن القصة تسير حثيثا إلى الفكرة العالمية ، والفكرة الرئيسية فى القصة الحديثة عند مارى مكارثى ليست تصوير الحياة القومية ، بل تصوير الإنسان «المنفى» الإنسان الذى لاوطن له ، إن حالة «النفى» فى نظر مارى مكارثى هى المصير الذى ينتظر الجنس البشرى كله . ووصفت القصة الإنجليزية المعاصرة بأنها قد انكمشت حتى كادت أن تختفى من فرط التفاهة، كل ذلك بعجز كتاب القصة فى انجلترا عن نسيان الحياة الإنجليزية ومشاكلها التافهة التى لاتخصب نفس الإنسان ، ولا تتصل بمعضلاته الحقيقية.

وعلى هذا فإن الأمل عند مارى مكارثى هو فى الكاتب الذى لاوطن له ، والذى يتحدث عن الإنسان الذى لاوطن له ، عن الإنسان « المنفى » والإنسان الحديث إما سائح مستمر ، وإما منفى بلا وطن.إن وجه الدنيا قد تغير منذ أقام النازى والفاشست معسكرات الاعتقال . إن وجه الدنيا قد تغير منذ اخترعت الطائرة ، وأصبح العالم وكأنه دولة واحدة[١].

إن هاتين النظرتين إلى فن واحد من فنون الأدب ، وهو فن القصة ، تمثلان القول فى فنون الأدب كلها إلى حد كبير ، ومن الواضح أن كل نظرة منهما تقف من النظرة الأخرى على الطرف البعيد،ولهذا التناقض أو التباعد سببه المعروف ، لأن الأدب الإنجليزى كما قدمنا يصور حياة أمة ذات عرف وخصائص و تقاليد ، أما الأدب الأمريكى فإنه يمثل حيـــاة الأمريكيين الجديدة فى كل ناحية من نواحيها ، لأن الشعب الأمريكى مجموعة من شعوب،

---

(١) المصدر السابق .

والمهاجرون الذين يمثلون الإنسان المتحرك هم الغالبون فى الحياة الأمريكية وشعورهم دائما هو شعور الإنسان المنفى الذى لاوطن له .

وهذا الاختلاف فى طبيعة الفن الأدبي من أمة إلى أمة، ثم فى النظر إلى هذا الأدب بمقاييس مختلفة، هو الذى نريد أن نؤكده، لنقول إن لكل أدب خصائصه وتقاليده المنتزعة من تقاليد الأمة وخصائصها فى التفكير وفى التقدير.

ثم لا يعنى الإنجليز بعد ذلك ألا يرضى الأمريكان عن تفكيرهم أو أدبهم ونقدهم ، لأنهم لا يستطيعون غيره ، وكذلك الأمر بالنسبة للأمريكان الذين صور أدبهم حياتهم ومشاعرهم ، وعلى هذا فإن الإنجليز لا يقيسون أدبهم بمعايير الأمريكيين . ولا يقيس الأمريكيون فنهم ولا أدبهم بمعايير الإنجليز . وقل مثل ذلك فى سائر الفنون والآداب فى كل أمة لها حياة ، ولها لغة تعبر بها عن هذه الحياة .

ولهذا يمكن القول بأن ذلك الفريق من النقاد الذى يحكم فى نقد الأدب العربى مقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب فى تطرفه فى الحملة على الأدب المأثور منظومه ومنثوره ، وعلى ما يقرأ من نتاج المعاصرين متأثرا بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب ، وفى الحملة على مقاييس النقد الأصيلة عند الأمة العربية . ويبدو هذا التطرف فى محاولة الغض من تلك المقاييس ، وفى صرف النظر عن كل اعتبار للفروق الفردية التى تميز أديباً من أديب ، وعن العوامل المؤثرة فى هذا الأدب من طبيعة الجنس واختلاف الثقافة والبيئة والمجتمع ، التى كان لها ذلك الأثر البعيد فى الأدب ، وفى نشأة مقاييس النقد عند أصحابه، تبعاً لتلك العوامل المختلفة فى جواهرها عما عرف عن طبيعة الآداب الأجنبية ومقاييس نقدها . وثمة ظاهرة شائعة لدى أغلب نقادنا على مختلف اتجاهاتهم ، ذلك أنهم حين يتصدون لنقد عمل فنى نراهم يعالجونه معزولا عن بيئته الأدبية التى غذت بالضرورة أصوله ، وكأنما هو نبات شيطانى نما بقدرة قادر . والاهتمام بالبيئة الأدبية لا يتعارض ومختلف

الاتجاهات النقدية ، فيمكن لمن يولى الموضوع اهتماما أكبر أن يعتبر البيئة الأدبية جزءا من البيئة الاجتماعية .. وربط العمل الفنى ببيئته الأدبية يتم ببيان موضع العمل الفنى من التاريخ الأدبى للمؤلف نفسه ، وهل هناك بذور للعمل الفنى الجديد فيما سبقه من أعمال ؟ وبيان مكانة العمل الفنى بالنسبة للأعمال الفنية المشابهة فى أدبنا المحلى ، ودلالة هذا التشابه فنياً وجمالياً إذا شئنا ، وموضوعياً واجتماعياً إذا شئنا ، أو هما معاً[1] .

على أن الذى لا شك فيه أن المقاييس الأجنبية التى يراد أن ينظر إلى الأدب بمعاييرها لا تتسم بالوحدة فى أصولها أو فى فروعها كما رأينا ، بل إن لكل أدب فى الأمم المختلفة وفى عصوره المتعاقبة مقاييسه الخاصة المتأثرة بظروفه وأحواله ، وبالذوق الفنى العام فيه ، وللعوامل السياسية ، وللثورات الاقتصادية والاجتماعية ، بل وللحركات الدينية والمذهبية ، من الأثر العميق فى الأدب وفى نقده ما للبيئة وطبيعة الحياة من عمق الأثر فى الأدباء والنقاد .

ولذلك اختلفت تلك المقاييس فيما بينها ، اختلافها عن مقاييس النقد عندنا ، حتى وصل هذا الاختلاف إلى درجة التضاد ، فكان هذا الاضطراب الذى رأينا صورة منه فى هذه الكلمة ، وأصبح الاحتكام إلى واحد منها نقصاً كبيراً ، وإيثاراً من غير ضرورة تدعو إلى الإيثار ، كما كان الاحتكام إلى مجموعها احتكاماً إلى المتناقضات التى لا تخفى على كل ملم بطبيعة الأدب والنقد .

ولو كان هنالك اتفاق على أصل من الأصول النقدية عند الأجانب لكان فى ذلك الاتفاق ما يسوّغ الأخذ بهذه الأصول ، والاحتكام إليها باعتبارها تمثل درجة من درجات النضج التى تتطلع إليها الإنسانية ، وكان فى

---

(١) يوسف الشارونى : الأهرام ، ص ١٣ فى ٤/٥/١٩٦٢ .

هذا التطلع ما يسوغ محاولة تعميمها ، وتطبيقها على جميع الآداب الناهضة ، وجميع الآداب المتخلفة أيضاً .

ومن الملاحظ أن النقد عند الإنجليز يختلف كثيراً عن النقـد عند الأمريكيين ، والنقد عند هؤلاء جميعاً يختلف فى طبيعته وأهدافه عن طبيعة النقد فى روسيا وأهدافه ، بل إن هذا النقد كثيراً ما تختلف مناهجه فى البلد الواحد ، بل فى الزمن الواحد أيضاً . وعن هذا الاختلاف بين النقاد فى مناهجهم تعددت جوانب النظر إلى الأعمال الأدبية ، وعن هذا التعدّد نشأت المذاهب الأدبية ، أو المذاهب النقدية المعروفة ، وهى فى الأصل نظرات ذاتية فى الأدب وجدت من يرتضيها ويدافع عنها ، ويحاول فى إصرار سيادتها وتعميمها ، وهدم غيرها من المذاهب .

وقد استطاع كل ناقد من النقاد المعدودين عندهم ، والذين يحاول بعض نقادنا تحكيم آرائهم أو تطبيقها على أدبنا العربى أن يبرز فى ناحية من النواحى أو يجيد فى إحدى الزوايا التى ينظر من خلالها إلى الأعمال الأدبية . لقد امتاز منهم «آرمسترونج» بتوافره على إيجاد عناقيد الصور متخذاً منها وحدة شعرية ذات مغزى شعرى هام ، واشتهر عندهم «بلاكمور» بأسلوبه الجاد فى البحث واهتمامه باللغة والألفاظ ، وتأكيده أهمية الفن والخيال الرمزى . وعرف «وليم أمبسون» بالكشف عن أنواع الغموض فى العمل الأدبى وبطريقته الفذة الدقيقة فى قراءته النصوص وتحليلها ؛ وباهتمامه العام بقيمة الأشكال الأدبية . وعرف «رتشاردز» بالاهتمام بأمر النقل والتوصيل ووسائل التفسير والمذهب التجريبى . وعنى «كنث بيرك» بالعمل الرمزى والشكل الدرامى . . .

وكل واحد من النقاد الأعلام وغيرهم لم يسلم له كثير من الأدباء والنقاد بكثير من الآراء التى نادى بها ودعا إلى تطبيقها ، فقد أخذ على «ولسن» سطحيته واستغلاله لأفكار سبقها إليها غيره ، كما أخذ عليه قلة عنايته بالشكل

الشعرى . وأخذ على «ونترز» تسلط خلقيته، أو تعسفه فى الحكم دون علة واضحة ، وكذلك سوء طبعه وكثرة أخطائه . وعيب على اتباعية «إليوت» ما يظهر فيها بوضوح من التحيز المذهبى والسياسى ، إذ كان يؤمن بما يسمى « دم الملوك » الذى ينتج «سلوكا ملكيا راسخا» كما كان يؤمن بأرستقراطية النسب و « الصفوة المختارة » وما إلى ذلك ، وكان يؤمن بالاستعمار ، بل يؤمن بالمبدأ الفاضح الذى نادى به « كبلنج » وهو الدعوى الاستعمارية الفاضحة بأن من واجب الدول الراقية أن ترعى « القطعان » التى لم تنل حظا من الرقى! . وأخذ على «بروكس» أنه يتخذ من دراسة الشخص عذراً للهرب من دراسة آثاره (١) .. ومعنى ذلك أن أى ناقد من أولئك النقاد الكبار لم تسلم له آراؤه كلها ، ولم ترتفع عندهم إلى درجة التقديس التى توجب الاحتذاء والتقليد ، وتعميم مبادئه واتجاهاته فى دراسة الأدب ونقده على الأعمال الأدبية عند أمته ، أو عند الأمم القريبة من أمته .

بل إن من هذا الفريق من النقاد من حاول فى سبيل الهيام بكل ماهو أجنبى تحكيم الآراء النقدية العتيقة التى خلفها أرسطو فى كتابى الشعر والخطابة ، ويحاول أن يوازن بين الأدب العربى والأدب اليونانى موازنة تنتهى إلى الحكم بتفضيل الآخر على الأول ، « ولكن من الذى يقيس رقى الأدب فى أمة من الأمم برقى الأدب فى أمة أخرى ؟ . فإذا كانت ظروف الحياة العربية مخالفة أشد المخالفة لظروف الحياة اليونانية فطبيعى أن تختلف الآداب عند الأمتين . وليس من شك فى أن الأدب العربى قد صور حياة العرب تصويراً صادقاً فأدى واجبه أحسن الأداء . وكل ما يؤخذ به الأدب العربى القديم هو أنه لا يصور حياتنا نحن الآن . ولكن أواثق أنت بأن الأدب اليونانى القديم قادر على أن يصور الحياة الحديثة تصويراً يرضى أهلها(٢) ؟ !

---

(١) انظر ستانلى هايمن (النقد الأدبى ومدارسه الحديثة) ١/١٥٦ و ٢/٢٤٧ .
(٢) الدكتور طه حسين : فصول فى الأدب والنقد : ١٠٦ .

وهذا يبين لنا مدى تطرف الفريق الثاني من نقادنا في اتجاههم نحو تقديس آراء أولئك النقاد على الرغم من تباينها ، وعلى الرغم من عللها الكثيرة، ووجوه النقص الكامنة والظاهرة فيها ، التي تنبه لها إخوان لهم في الأدب والنقد .

وربما كانت هذه الطبقة من طبقات النقاد عندنا أكثرها طولا ، وأعلاها صوتا ، وأقدرها على اجتذاب أسباب الشهرة ، بما تمكن لنفسها من أسباب النشر في المجلات والصحف السيارة ، وكان ذلك بسبب عاملين يعرفهما المتتبع للحياة الأدبية في بلادنا :

أما أول هذين العاملين فهو تكاتف أفراد هذه الطبقة، وتكتلهم لصد التيار المدافع الذي تمثله الطبقة الأولى ، ومحاولة تنحية أصحابها عن الحياة الأدبية ، وعن المشاركة في أي لون من ألوان النشاط العام في درس الأدب ونقده ، ومحاولة الغض من شأن الأفكار التي يحملونها ، ومن شأن كل نتاج يصدر عنها . وكل ذلك ليضمنوا لأنفسهم السيادة في هذا المجال ، وما قد تجر من مغانم أدبية وغير أدبية . وتتمثل المغانم الأدبية في الترويج لبضاعتهم ، وكسب الشهرة وذيوع الصيت في البيئات الفنية وغيرها ، وما يؤدي إليه ذلك من كسب في الأعمال وكسب في الأموال ، فهم أعضاء المحافل ، وأصحاب الندوات ، وهم المحكمون في المسابقات الأدبية . وقد غرهم ذلك حتى أصبحوا يتكلمون في كل شيء يدخل في دائرة تخصصهم وثقافتهم ، وفي كل شيء لا علاقة له بدائرة تخصصهم وثقافتهم أيضاً . فأصبحوا يتكلمون في فن الشعر وفن الكتابة وفن القصة ، كما يتكلمون ويكتبون وينقدون في جرأة غريبة في شئون السياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة ، وفنون الرسم والتصوير والنحت والموسيقى .. وغير ذلك مما لم يخلقوا له ، ولم يعدوا أنفسهم لدراسته وعلاجه !!.

وربما كان فى تقاعس الطبقة الأولى من النقاد وتخاذل رجالها ما مدّ لهذه الطبقة فى التطاول والأخذ بأسباب الشهرة والكسب على ذلك النحو الذى أشرنا إليه ، بل لقد كان من رجال الطبقة الأولى أنفسهم من نسى نفسه ، وتنكر لثقافته ومبادئه الأصلية ، وحاول جاهــــدا أن يرتمى فى أحضان الطبقة الثانية مجاريا لهـــا وممجدا لاتجاهاتها ، وآخذاً بأسبابها فى محاولة السيطرة والسيادة .

والعامل الآخر يبدو فى تلك الظاهرة الطبيعية ، وهى ظاهرة تطلع الجمهور إلى كل جديد من الفكر والآراء ، وكل غريب غير مألوف ، من غير محاولة لتمحيص الحقائق فى هذا الجديد ، أو المفاضلة بين ماهو طبيعى نافع ، وما هو شاذ أو ضار . وتبدو هذه الظاهرة أكثر وضوحا فى فترات الضعف ، وعند الأمم المغلوبة على أمرها ، فهى دائما تعجب بكل ما ينقل إليها عن أولئك الذين تراهم فوق مستواها ، فتعزف عن المأثور مما تختص به ؛ زاعمــة أن الذى وراءه خير منه ، مدفوعة إلى ذلك بطبيعة النقص الذى ركب فيها .

وقد مسّت الشاعرة العراقية «نازك الملائكة» ذلك الولوع بتتبع النقد الأوربى ، ومحاولة تطبيق مقاييسه على الأدب العربى المعاصر ، وصورت ما فى هذا من التعسف ، لأن مشاكل الأدب العربى تختلف عن مشكلات الأدب الأوربى ، فقالت : إن الناقد العربى اليوم يقف وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوربى ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج فى الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربى إلا بالتقليد والاقتباس والنقل ، وفى غمرة هذه العقيدة الواهمة أغلق الناقد العربى الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة فى ذهنه ، وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين دون أن يفطن إلى أن النقد الأوربى ينحدر من تاريخ

منعزل انعزالا تاماً عن تاريخنا ، وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبى على شعرنا الذى يتدفق من قلوب غير تلك القلوب وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا أن نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة ، يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربى أكثر مايقع ؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربى ليس مفعما بالخصب والحياة ؟ وإننا لنقتله قتلا عندما نضغطه فى قوالب من التفكير الأوربى جاءونا بها مؤخرا ، وشهروها فى وجوهنا ؟ إننا لا نصدر فى عقيدتنا هذه عن تعصب ،ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوربية وجمالها . ولكننا نقول —ونصر على القول — إن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة ، وإن النقد الذى يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الأوربى ؛ ولا بد لنا أن نستقرىء نحن القواعد من شعرنا ومن أدبنا فى هذا الوطن العربى ، وباللغة العربية !

وتعرض نازك لإحدى المشكلات التعبيرية التى يتعرض لها الأدب العربى الحديث ، والتى يتحتم على الناقد العربى أن يعالجها ، فى حين أن الناقد الأوربى لا يعرض لنظائرها ، لأن هذه المشكلة لا وجود لها فى الآداب الأوربية ، ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى إثارتها . فالسكوت عنها عند الناقد العربى،مجاراة لإغفالها عند النقاد الأوربيين ، نقص كبير فى النقد،لأنه يتغاضى عن عيب كبير فى الفن الأدبى . وفى ذلك تقول نازك : ليست هذه الظاهرة إلا نموذجا واحدا من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذى يقع فيه الناقد العربى إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبى الوافد . ذلك أن النـاقد الفرنسى مثلا قلما يحتاج إلى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربى ، وذلك لمجرد أن المادة التى ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلا . وإذاً فعلى أى وجه يستطيع الناقد العربى أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأغلاط ؟

« إن المحاكاة فى هذه الحالة لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربى عن مسئوليته فيقف متفرجاً على هموم القصيدة العربية تاركا شعرنا يعانى من مشاكله دونما يد تمتد لانتشاله ، أو صوت يرتفع فى الدفاع عنه » .

ثم تشير إلى أن ضرر النقد الأوربى لا يقف عند هذا ، فإن تلك النظريات الأدبية الممتعة ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية فى النقد الأدبى ، هذه الدراسات الباهرة التى يكتبها الناقد الأجنبى هناك تعمل فى نقادنا عمل السحر ، فتبهرهم وتسكرهم ، وتفقدهم أصالة أذهانهم ، وتصيب حواسهم المبدعة بشىء يشبه التنويم ، فما يكاد الناقد العربى اليافع يقرأ ما يكتبه ايليوت ورتشاردز وبرادلى ومالارميه وفاليرى ، وغيرهم حتى يشتهى أن يطبق ما يقولون على الشعر العربى مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا ، ويكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوى من القصيدة العربية ، فبدلا من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والأغلاط نجده يهمل ذلك ، ويعتبر القصيدة منزهة ، لكى يتاح له أن يحللها ، ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التى لا تنطبق على شعرنا إطلاقا ، ولم توضع له(١) .

* * *

(٣) وإلى جانب هاتين الطبقتين من النقاد وجدت طبقة ثالثة استطاعت أن تحصل ما عند أولئك الأجانب ، وأن تعى ما وصلوا إليه من الآراء والاتجاهات فى الفن الأدبى ، مع حظ من المعرفة بأساليب النقد العربية ، والوقوف على خصائص الأدب وتقاليد الأدباء فى تأليف الأعمال الأدبية فى لغتهم ، فغدت تنظر إلى الأدب من خلال هاتين الزاويتين ، زاوية ثقافتها الأصيلة ، وزاوية الثقافة التى حصلتها فيما يتصل بالظواهر التى جدت فى الأدب .

---

(١) مجلة الآداب البيروتية ، ص ٥ ، من العدد الحادى عشر من السنة السابعة (نوفمبر ١٩٥٩) .

وبدافيها تأثر بعض نواحيه بما تسرب من بعض الاتجاهات الأجنبية إليه فكان عاملا من عوامل المحاكاة والتقليد . وقد أشار الأستاذ العقاد إلى شيء من هذا حين ذكر أن الجيل الناشيء بعد شوقى « كان يقرأ دواوين الأقدمين ويدرسها ، ويعجب بما يوافقه من أساليبها ، فكان لكل شاعر حديث شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يدمن قراءتهم ، ويفضلهم على غيرهم . . ولكنهم كانوا لا يختلفون إلا فى الأداء والعبارة ، لأنهم متفقون فى إدراك معنى الشعر ومعايير نقده . . وأما الروح فالجيل الناشيء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى ، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر ، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين . ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة ، ولا أخطىء إذا قلت إن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد . وقد كان الأدباء المصريون الذين ظهروا أوائل القرن العشرين يعجبون بهازلت ويشيدون بذكره ويقرءونه ويعيدون قراءته يوم كان هازلت مهملا فى وطنه مكروها من عامة قومه ، لأنه كان يدعو فى الأدب والفن والسياسة الوطنية إلى غير ما يدعون إليه ، فكان الأدباء المصريون مبدعين فى الإعجاب به ، لا مقلدين ولا مسوقين ، وأعانهم على الاستقلال بالرأى عندما يقارنون الآداب الأجنبية أنهم قرءوا أدبهم قبل ذلك وفى أثناء ذلك ، فلم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأى والتمييز . والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب

الإنجليزى ، ولكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الإنجليز كما تقدره هى ، لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التى تستحق اسم الفائدة ، إذ لا جدوى هناك فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ، ويبطل حقك فى الخطأ والصواب ، وإنما الفائدة الحقة هى التى تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطىء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه(١) .

وعاود العقاد الكتابة فى هذا الموضوع معرّضاً بأولئك الذين خدعهم البريق الأجنبى ، فقلدوه وأشادوا به عن غير وعى وبصيرة ، ومن غير قدرة على الانتقاء والتخير ، فقال إن كل أديب من أدبائنا الناشئين يطلب التجديد يضيع وقته عبثا إذا هو لم يحسن التفرقة بين العوارض الزائلة وموازين النقد الباقية . فإنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوربية إذا اقتدى بها كما يقتدى التابع الخاضع بالإمام المطاع ، ولكنه يستفيد منها كل الفائدة إذا هو لم ينس وهو يدخل إلى ذلك المصنع الكبير أنه مصنع كبير حقاً ، ولكن المعارض التى تقام إلى جانب المصانع الكبيرة تعرض المصنوعات من جميع الدرجات بجميع الأثمان لجميع الراغبين . ومنهم من يتساوى عنده الثمين والبخس ، ومن يفضل البخس على الثمين .

« ونحن نحمد الله حين كتب لنا أن نستفيد من الآداب الحديثة ، لندعو إلى أدب جديد . كانت فائدتنا من المعرض الكبير فائدة الزبون الذى ينتقى ما يعرض عليه ، وما يؤخره العارضون إلى الرفوف الخلفية ، ولم تكن فائدة الزبون الذى يتبع أطول الصفوف إلى كل بضاعة تدق عليها الأجراس ، وترتفع من حولها عقائر الدلالين ، وكان نقد لسنج وهازليت ، وشعر هينى

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٩٣ (مطبعة حجازى — القاهرة ١٩٣٧) .

وهاردى من البضائع المهملة فى الرفوف البعيدة يوم طلبناها من المعرض على الرغم من دلاّليه وقارعى الأجراس فيه .

« ولا يطمع منا القارئ « اللبيب » فى أن نخدعه على حسب التقاليد المرعية، لنصطنع التواضع الكاذب، ولا نزعم أنها توفيقة من توفيقات الحظ الحسن ، وأن حسن الفهم لم يكن له عمله فى هذا الاختيار الذى لا عمل فيه للمعرض والعارضين بعد عمل الشعراء أو الكتاب المجيدين . فإذا شاء أنصار « اللافهم واللامفهومية » من السرياليين فالفهم الحسن نقيصة مليحة جداً ندعيها ونلح فى ادعائها بمقدار حرمانهم منها وحقدهم عليها .

وإذا اصطنعنا معهم المجاملة فلنشرك مع حسن الفهم نقيصة أخرى ، هى نقيصة الاطلاع على ذخائر الأدب العربى قبل الدخول إلى ذلك المعرض الكبير ، فقد كنا يوم دخلناه نقرأ المتنبى والمعرى وابن الرومى والجاحظ وعبد القاهر والأصفهانى وأبا هلال . ولا يقاس بمقياس هذا الأدب الرفيع أدب قط، ثم يضل المهتدى بمقياسه وحده عن سبيل الاختيار الحسن حيث كان ، ولو كره حملة الأجراس ، وسماسرة الصياح والإعلان .

ونعود إلى نقيصة حسن الفهم التى تعجبنا ، وهى التى أسعدتنا قبل ذلك بالاختيار الحسن فى البحث عن الذخائر العربية حيث كانت ، وهى التى كانت تهدينا إلى ذخائر الشعر فى مخطوطاته المنسيّة ، ومنها ذخائر ابن الرومى التى كانت تحتجب عن القراء بحاجبين من ظلم النحس وظلمة الخمول .

والآداب الأوربية الحديثة ثروة ضافية ونعمة سابغة إذا دخلنا معرضها « زبائن » مختارين ، ولكنها آكام من النفاية وسقط المتاع إذا كان الدليل إليها كله خرقة حمراء تهدى إلى مخدع « الست ساجان » ومواخير « الخواجتين ميلر وأميس » وثلثهما من هؤلاء « الخواجات »(١) .

---

(١) يوميات « الأخبار » : العدد ٣١٧٣ فى ١٩٦٢/٩/٥ .

ولا شك أن هذه الطبقة من الأدباء والنقاد التي يمثلها العقاد وطه حسين تعد في طليعة النقاد الجادين ، لأنها قرأت الأدب العربي قراءة تذوق وفهم واستيعاب ، كما اطلعت على ما خلف النقاد العرب اطلاع الفاحص الخبير والباحث المنصف ، وكانت في الوقت نفسه تتابع حركة التقدم الفكري فيما وراء هذه الديار في الأدب والنقد والفن ، واستطاعت بالجد والدأب والفهم والبصيرة أن تقدم على مواضع الإصابة ، وأسباب الإجادة هنا وهناك . فكانت تعمل على التوفيق ما أمكن التوفيق في إنسانية الفنون ، وتعترف بالفروق الذاتية والحواجز الطبيعية التي تفصل بعضها عن بعض . وكانت أمثال كتاباتهم هي الجديرة بالقراءة والإفادة .

على أن جو النقد الأدبي وإن اتسع لأمثال أولئك المثقفين المنصفين فترات من هذا القرن أخذ يضيق أمام حملات طلاب الشهرة ، وتكتل أنصار « الخواجات » كما سماهم العقاد .

* * *

ونخلص من كل هذا بأن الاختلاف بين عقليات النقاد وثقافاتهم أدى إلى اضطراب الحياة النقدية ، فقد تباينت الآراء واختلطت بحيث أصبح من العسير أن يجد المتتبعون لحركة النقد معالم موحدة أو قريبة من التوحيد يستطيعون أن يفيدوا منها ، ويتخذوا منها إماماً يهتدون به في التمييز بين الأعمال الأدبية وأصحابها ، ولم يجدوا أمامهم تعاليم مدرسة تستطيع أن تجارى أدب العصر ، يمكنهم أن يتلقوا عليها تعاليم صناعة النقد ومبادئها.

كما أدى هذا الاختلاف إلى إخفاق النقد الأدبي في تحقيق غاياته وإصابة أهدافه في خدمة الفن الأدبي، وتوجيه الأدباء نحو مثل فنية واضحة يرسمها النقاد ، ويستطيع أن يتطلع إلى بلوغ شأوها الأدباء ، وربما كان ذلك ممكناً لو استطاع ناقد أن يحيط بكل هذه المعالم والاتجاهات ، وأن يكون منها وحـــدة متكاملة، فيها ما هو طبيعي قريب ،وفيها ما هو متكلف بعيد ، وهيهات !!

(٤) ذاتية النقد المعاصر

وقد كانت غلبة الذاتية فى النقد الأدبى المعاصر من جملة المعوقات التى اعترضت طريق النقد الخالص ، وعطلت سيره فى سبيل التجدد والتطور والنمو والاكتمال ، وبتلك الذاتية لم يستطع النقد الأدبى إلى الآن أن يقيم صرح بنائه على أسس ثابتة جديرة بالاحترام بموضوعيتها ، وبأصولها التى استنبطت من طبيعة الفن الأدبى والتعرف على خصائصه ، ليتخذ منها النقاد معايير لوزن الأعمال الأدبية ، وكشف ما توافر لها من تلك الخصائص الفنية التى ترفعها إلى درجة الأعمال الأدبية الجيدة ، وترفع أصحابها إلى مرتبة الأدباء النابهين .

وأعظم ماتوصف به الموضوعية أن مقاييسها مقاييس بناءة ، وأنها تستحق التقدير على حسب درجة خلوصها لوجه الفن وحده، واعتمادها على أصوله وحقائقه وقيامها على شرح خصائصه. وبها يستطيع النقد أن يسدى إلى الأدب والأدباء أجل الخدمات ، بما يوجههم إليه من طرائق السمو ، وما يأخذ بأيديهم إلى منازل الإجادة والإبداع، ثم بما يوقفهم عليه من أسباب الضعف والتردى ليتحاشوها فيما ينظمون وفيما يقولون أو يكتبون . وبذلك يستطيع النقد أن يحقق غايته التى يرمى إليها من السمو بذلك الفن الرفيع .

والتأثرية مبدأ من المبادىء المعترف بها فى الحكم والتقدير ، ولكن هذه التأثرية المعترف بها هى ثمرة التفاعل بين الأعمال والأذواق ، أى مدى ما يستطيع أن يثيره العمل فى نفس مستقبله . ومدى ما يؤثر به فى عواطفه ويثير من انفعالاته . وخاصية المؤلف الأدبى هى « أن يثير لدى القارىء استجابات فى ذوقه وإحساسه وخياله، ولكنه كلما كانت الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعداداً لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف . ونحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبى أو قوته مالم

نتعرّض أنفسنا أولا لتأثيره تعريضاً مباشراً ، تعريضا ساذجا . فمحو العنصر الشخصى محواً تاما أمر غير مرغوب فيه ولا هو ممكن ، والتأثرية أساس عملنا . وإذا كنا نرفض أن نعتد باستجاباتنا الخاصة فإننا لا نفعل ذلك إلا لكى نسجل استجابات الغير . . وعلى أى حال فموضوع الخطر بالنسبة إلينا هو أن نتخيل بدلا من أن نلاحظ ، وأن نعتقد أننا نعلم عندما نحس(١) . .

ولكن هذه التأثرية المشروعة المقيدة بهذه الشروط ، لم تكن سمة كثير من النقد الأدبى المعاصر ، فلم يكن الحكم والتقدير للعمل الأدبى الذى يؤثر فى القارىء أو السامع تأثيرا مباشراً ، ولكنه كان للأديب صانع الأدب ، ولرواسب الأهواء الراضية أو الساخطة نحو الأديب نفسه ، لا نحو الأدب وما فيه من أفكار وأخيلة أو تعبير أو تصوير .

ومن هنا أخفق النقد الأدبى الحديث فى تحقيق غايته والوصول إلى أهدافه ، بقدر ما باعد النقاد بينه وبين الموضوعية ، وبقدر ما صبغوه بذاتيتهم ، واتخذوا منه أداة لإشباع شهواتهم فى النيل من خصومهم من الأدباء الذين لم يستطيعوا أن يبلغوا مبلغهم من القوة أو القدرة على الإبداع ، أو يحققوا لأنفسهم ما حققوه من أسباب الشهرة وذيوع الصيت فى بيئات الأدب وغيرها من البيئات السياسية أو الاجتماعية التى استطاعت أن تجتذب إلى مبادئها بعض كبار الأدباء ، ليقفوا فى صفوفها ، يحملون رسالتها ، وينشرون مبادئها ، ويكونون لسانا لها ، تفيد من قوة عارضتهم ، وقدرتهم على التأثير ببيانهم فى نفوس الأفراد والجماعات ، وذلك فى سبيل إذاعة المبادىء والإشادة بزعمائها ، والدعوة إلى سيادة الحزب أو الجماعة التى ينتمون إليها على سائر الأحزاب والجماعات .

وكان ذلك سبباً من الأسباب التى حركت أطماع منافسيهم إلى الظفر

---

(١) منهج البحث فى تاريخ الآداب : لانسون ترجمة الدكتور محمد مندور ٢٦ و ٢٧ (دار العلم للملايين — بيروت ١٩٤٦) .

بمثل ما ظفروا به من العناية والتقريب وبعد الصيت فى الحياة العامة فلم يجدوا من الوسائل لتحقيق مآربهم سوى تصويب سهام النقد نحو خصومهم، ليسقطوهم من عليائهم ، ويحلوا منازلهم ، بدافع الحسد أو الطموح والتطلع لتحقيق مكاسب أدبية أو مادية .

وكما اتخذ النقد سلاحا للنيل من الخصوم والتشهير بهم والحط من أقدارهم اتخذ وسيلة للتنويه والإشادة بالأنصار والأولياء، ومن ثم تخلى النقد عن منهجه فى التقويم والتمييز ، وغايته من الإصابة فى الأحكام ، وأصبح مدحا أو قدحا ، أو مبالغة فى الثناء والإطراء ، أو إسرافا فى التشهير والتجريح .

وكان للصحافة فى تلك الحلبة دور مشهود فى ذلك التيار الذى أزرى بالأدب والأدباء ، وهوى بالنقد وأساليبه إلى الحضيض ، فالصحافة هى التى أذكت أوار المعركة ، وأشعلت نار العدواة وأثارت الأحقاد بين الأدباء ، وهبطت بأقلامهم وفنيتهم ذلك الهبوط الذى شهدته الحياة الأدبية فى القرن العشرين مما قل أن نجد له نظيراً فى حياة الأدب والنقد فى مختلف العصور .

ذلك أن طبيعة الصحافة أن تبحث عن أسباب لتوسيع انتشارها، وتفتن فى اجتذاب جمهرة القراء إليها ، وكل صحيفة أو مجلة تحاول أن تفوز دون غيرها بالقدح المعلى فى مضمار الذيوع والانتشار . ولذلك لعبت الصحافة دورا كبيرا فى تلك المعارك ، ووجدت من الأدباء استجابة لتحقيق غايتها ، فشجعتهم وأغرت بعضهم ببعض ، لتجتذب الجماهير بكل غريب مثير من الخبر والرأى . ووجد القراء فى الصحف والمجلات مسرحاً يتطلعون فيه إلى تلك المهازل ، فيجدون ما يشتهون من المتعة وأسباب اللهو ، فضاعفت

الكتابها الأجر ، وشجعتهم على المضى فى خططهم المثيرة ، وحملتهم المدبرة ، نكاية بالخصوم، وجذبا لانتباه القراء.

وإلى هذه الحقيقة يشير الدكتور طه حسين حين إصدار مجلة الثقافة فى قوله « إنى إنما أعظم من أمر النقد وأكبر من شأنه وأرفعه إلى هذه السماء الممتازة التى تظل الأدباء والقراء جميعا ، لأنى أريد أن أنتهز هذه الفرصة، فرصة إصدار « الثقافة » ، لأعرج منها إلى هذه السماء الممتازة ، ولأشرف منها على الأدباء جميعاً ، فى فصول من النقد أتناول بها تأثير أولئك وتأثر هؤلاء . وما ينبغى لى أن أقصر فى ذات نفسى ولا أن أضعها حيث يجب أن توضع من الأدباء والقراء، فإن هذا التواضع لم يصبح ملائما للبدع فى هذه الأيام ، وإنما ينبغى لى أن أستطيل وأن أتكلف الاستطالة ، وأن أرتفع وأن أتكلف الارتفاع ، لأنى لا أريد أن أقبل على الأدباء والقراء مسالماً ولا موادعاً ، وإنما أريد أن أقبل عليهم مخاصماً وملحاً فى الخصام . والله يعلم ما أفعل ذلك حباً فى الخصام أو إيثاراً له، أو رغبة فى الاستعلاء والكبرياء، وإنما أفعل ذلك تعمداً لإيقاظ قوم نيام ، قد طال عليهم النوم حتى كاد يشبه الموت ... إذن فلنستأنف حياة النقد والرد التى عرفناها فى بعض أوقاتنا ، فذقنا منها هذه اللذة المؤلمة ، وهذه الحلاوة المرة التى لا يستقيم بدونها مزاج الأديب [1] » .

وكذلك كان النقد الأدبى فى الصحف والمجلات يهدف إلى الإثارة ، ويتذرع بوسائلها ، وإلى الخروج فى كثير من الأحيان بهذا النقد عن طبيعته ورسالته، ليتخذ صورة المعارك الرهيبة التى تشحذ فيها أسنة الأقلام ، ويتبارى على منابرها الأدباء فى نزال شديد وصراع غريب .

---

(١) طه حسين : فصول فى الأدب والنقد ٩ و١١ (دار المعارف ــ القاهرة ١٩٤٥).

وليت تلك المعارك استطاعت أن تكبح جماحها ، وأن تقف عند الأعمال الأدبية التي تريد أن تعرض لها أو لأصحابها لتقول فيها أو فيهم ما تشاء، بل إنها اشتطت وتجاوزت حدود النقد المشروع إلى أشخاص الأدباء ، محاولة النيل من كراماتهم بالبحث عن المثالب والعيوب في بيئة المنقودين أو في تربيتهم أو ثقافتهم أو حياتهم الخاصة مما لا صلة له بموضوع النقد ولا طبيعته. وكانت تلك الصورة الشنيعة أحط ما يمكن أن يصل إليه النقد من الابتذال والإسفاف .

ثم السياسة، وقد كان لها دور كبير في إشعال هذه الفتنة وإذكاء نارها، فكانت لا تتورع أن تتذرع إلى غاياتها من الحط من شأن الخصوم وزعماء الأحزاب المناوئة بأحط وسائل السباب ، ووجدت في بعض الأدباء وأقلامهم خير معين على تحقيق تلك الغاية ، وقد اتخذ كل حزب له أعوانا من الأدباء سلطوا سهام نقدهم الجارح إلى كتاب غيرهم من الأحزاب متحصنين بالمبادىء ومحتمين بأصحابها . ولذلك كانت الحياة الأدبية أشبه ما تكون بالأمواج المتلاطمة والبراكين الثائرة، والعواطف الجائحة . وتوالى الإقذاع والسباب، ورمى النقاد خصومهم من الأدباء بأحط ما يمكن أن يوصف به إنسان .

ولم يقتصر الأمر على أسواق السياسة وصفحات الجرائد والمجلات ، بل تعداها إلى الكتب تؤلف لهذه الغاية غاية الثلم والتجريح والتشهير ، أو يجمع فيها شمل المقالات الصحفية المتناثرة ، لتعيش وتبقى وصمة في جبين النقد الأدبي في هذا العصر .

وقد كتب العقاد في هذا الموضوع ، موضوع العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر ، أصرح كلمة وأصدقها ، وسماها « نقد النقد » وجعلها أول كلام في ديوانه الذي سماه « بعد الأعاصير » وفيها يرى العقاد أنه لا محيص من « نقد النقد » قبل تقرير قيمته في عالم الأدب والفن ، وقبل الاعتماد عليه في تقرير ما نقبله أو ما لا نقبله من آثار الأديب والفنان .

ثم يرى أن أول ما ينبغى أن ينقد به النقد فى كل زمن أنه غير خالص لوجه الفن وحده ، فما من نقد قط يخلص من هوى فى نفس الناقد يهواه باختياره، أو على غير اختياره. ولا بد مع النقد من شائبة مزغولة نعزلها قبل أن ننفذ إلى قيمة المعدن فى صميمه ، فالنقد الذى فى الصميم هو القيمة التى تدل على المنقود، وتعطيه حقه فى الإعجاب، أو استحقاقه للرفض والزراية . ونقد النقد بهذا المعنى هو تخليصه من كل أثر فيه لهوى الناقد أو هوى البيئة أو هوى الشيعة أو وساوس النفس الإنسانية التى يجهلها صاحبها فى كثير من الأحايين، ولكنها لا تخفى على الناظر إليها بالقياس إلى ما يماثلها من وساوس النفوس. وقديما عرف الناس التعصب للأديب أو الشاعر لأنه من جنس المعجبين بهم ، أو من أبناء نحلتهم فى الدين أو شيعتهم فى السياسة .

ولكن الجديد فى هذا العصر أن التعصب قد أصبح خطة مقررة فى دعوة مدبرة ، تدين بها طائفة كبيرة من أصحاب المذاهب والنحل ، ويصدرون عنها فى تقريظهم ونقدهم ، وفى ثنائهم وتشهيرهم ، ويتخذونها سبيلا إلى ترويج دعواتهم السياسية وآرائهم الاجتماعية ، بمعزل عن الفن والأدب ، وعلى علم بالتلفيق والعوج فى القياس ، إذا لزم التلفيق أو العوج فى خدمة الغرض الأصيل ، لأن هذا الغرض الأصيل هو القسطاس الأخير لكل تقدير ، والغاية الأخيرة من كل تكبير أو تصغير (١) .

ولذلك كان كثير من النقد الأدبى فى هذ العصر صورة للذاتية فى أبشع صورها ، وأشنع حالاتها ، وأصبحت المجلات والمجالس الأدبية، بل والكتب أيضاً، معرضاً الهجاء المقذع والسباب الجارح الذى ينال من الأشخاص، قبل أن يصل إلى موضوع النقد ، وهو أعمالهم الأدبية التى ينبغى أن تكون محور هذا النقد ، وأن يستمدمنها وحدها عوامل الإشادة بأصحابها ، وأسباب الحط

---

(١) العقاد : مقدمة « بعد الأعاصير » ٨ (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٥٠) .

من أقدارهم . وتستطيع أن ترى هذا الأثر الوبيل فى كثير من المعارك التى شنتها أقلام الأدباء ، ونال بها بعضهم من بعض . وتعرف البلاد العربية من أقصاها إلى أقصاها أديباً كبيراً ، وكاتبا خطيراً ، وشاعراً مرموقاً ؛ ومؤلفا فياضاً تزخر المكتبات والعقول بآثاره وآرائه ، هو الأستاذ عباس محمود العقاد ، ذلك الرجل الذى ابتلى بكثير من الحساد نفسوا عليه مابلغ من رفيع المنزلة بين الأدباء والمفكرين وعند رجال السياسة.وكان من الطبيعى أن يبذل جهداً غير قليل فى الدفاع عن نفسه وعن علمه وأدبه وأن يشن على ناقديه حرباً لا هوادة فيها ، ومن أدلة الإسفاف فى النقد الذى وجه إليه ما كتبه الأستاذ مصطفى صادق الرافعى على صفحات إحدى المجلات ، ثم جمعه فى كتاب سماه « على السفود »(١) وفى هذا النقد لم يتورع الرافعى عن نعت العقاد بأقبح النعوت ، وتجريد أدبه من كل مظهر للإجادة، حتى إذا وجد شيئا مما لا يقبل الطعن لما قد يكون فيه من مظاهر الابتكار الذى لا يستطيع أن يدفع عظمته رمى العقاد بالسرقة والسطو ، ولا يعف الرافعى أن يلقب العقاد بالشاعر « المراحيضى » . ومن ذلك قوله « فى ديوان هذا المراحيضى أبيات منسجمة حسنة السبك ، كأنها من سائر شعره بقايا مبنية فى خرائب متهدمة . وأكثر شعره ركيك يلتوى فيه المعنى أو يضطرب السّبك ، أو يقصر اللفظ عن الأداء ، فإما ظهر الكلام غامضا لا يفهم ، أو ناقصاً لا يبين ، أو معقداً لا يخلص ،وإما لغواً وهذيانا أو قريبا منهما. وعلى هذه الوجوه أكثر شعره .. والسبب فى ذلك تعويله على السرقة والترجمة ، واجتهاده فى إخفائهما ، ولا يكون إخفاء السرقة إلا بتحويل المعنى أو النقص منه(٢) .. ويقول فى هذا الكتاب « والشاعر القوى لا بد أن يتسق كلامه على حذو الألفاظ ومقابلة المعانى ، وإذا نزل بعض كلامه لعارض ما لم ينزل إلا طبقة واحدة أو ما دونها . أما العقاد فيتدحرج من

---

(١) السفود فى اللغة الحديدة يشوى بها اللحم ، ويسميها العامة (السيخ) .

(٢) على السفود ١١١ (دار العصور _ القاهرة ١٩٣٠).

مائة درجة عندما يسمو ، أى عندما يسرق فى بيت أو بيتين [١] .

فأنت على ما ترى فى هذا النقد من القسوة تجد فيه محاولة للتعليل ، وقد تجد هذه المحاولة من ينخدع بها ، فيظن أنها من آثار موضوعية النقد ، وقيامه على أساس من طبيعة العمل الأدبى المنقود . ولكنك ستستطيع أن ترد الأمر فى هذا النقد إلى بواعثه الأصيلة ، إذا عرفت الرأى الحقيق للرافعى فى العقاد ، وهو الرأى الذى ظل يكتمه طيلة حياته حتى استدرجه الأستاذ أحمد حسن الزيات صاحب «الرسالة» يوما إلى إبدائه ، وشرط عليه كتمانه ، حتى نشره الزيات فى ذكرى الرافعى الثالثة فى مجلته [٢] . وفيه يروى الزيات أنه سأل صديقه الرافعى ضاحكا ، إذ كان يروى له الأعاجيب مما يلقى إليه إلقاء فى النوم ، وما يلهمه إلهاماً فى اليقظة ، وكان يعزو ذلك إلى قوة إلهية ترفده وتسنده : هل تعتقد أن من إلهام هذه القوة تلك الفصول المقذعة التى كتبتها فى النقد؟ أجاب الرافعى : أما ما كتبته «على السفود» فأكثره رجس من عمل الشيطان ، وأما ما أدخلته تحت راية القرآن فكله إلهام من روح الله » !

ويقول فى شأن العقاد : « أما العقاد فإنى أكرهه وأحترمه ، أكرهه لأنه شديد الاعتداد بنفسه ، قليل الإنصاف لغيره ، ولعله أعلم الناس بمكانى من الأدب ، فيتجاهلنى حتى لا أجرى معه فى عنان . . وأحترمه لأنه أديب قد استملك أداة الأدب ، وباحث قد استملك عدة البحث ، قصر عمره وجهده على القراءة ، فلا ينفك بين كتاب وقلم . ومن آفة الذين يديمون النظر فى كلام الناس أنهم يفقدون استقلال الفكر وابتكار القريحة ، وليس كذلك العقاد ، فإن رأيه لقوة عقله وسلامة طبعه يظل متميزاً عن رأى الكتاب ، مهيمنا عليه ، يؤيده أو يفنده . ولكنه لا يسمح أن يذوب فيه أو يتأثر به ! أسلوب العقاد أسلوب الأديب الحكيم ، تبرز

---

(١) على السفود ١٥ .

(٢) مجلة الرسالة : السنة ٨ العدد ٣٥٨ مايو سنة ١٩٤٠ .

فيه الفكرة الدقيقة فى مجتلى من الفن الرفيع ، فيجمع بقوة تفكيره ودقة تعبيره طرفى البلاغة . والعقاد مخلص لفنه، فلا يخرج للناس مالا يرضاه، فهو لذلك أبعد الأدباء عن استغلال شهرته ، واستخدام إمضائه » !.

فإذا كان هذا هو رأى الرافعى الصحيح فى العقاد وفى أدب العقاد ، فلم كانت تلك الحملات الطائشة التى أصبحت حديث العامة والخاصة ، والتى أصبحت أقبح صورة تتمثل للنقد الأدبى ؟ ، ليس لذلك من سبب إلا ما ذكره من أن العقاد — فيما يرى — ينفس عليه قوة البيان ، فيتجاهله حتى لا يجرى معه فى عنان ! إذن فهو سبب ذاتى صرف ، هو الذى ألح على الرافعى أن يسود ما سود من صفحات النقد فى هذا العصر .

ولم يكن العقاد من أولئك الذين يغمضون أعينهم على هذا النقد، وهو يعرف بواعثه، ويعرف ما يرمى أصحابه من تحطيم مجده ، وثل عظمته ،فيكيل بالصاع صاعين ، وله من أساليب العنف والشعور بالقوة ما لا يقف فى طريقه حملات الأفراد والجماعات ، وهو رجل لا يملك إلا فنه وقلمه ، انظر إلى كلمة واحدة يكتبها فى تفنيد نقد جمع من الحاسدين بعنوان « مساعى الأبراشى فى عالم الأدب العربى »(١). وفيها يقول إن نقاده مأجورون، قد قبضوا ثمن نقدهم له وتشهيرهم به ، وإن حكام البلاد هم الذين أغروهم بمهاجمته والنيل منه «مصطفى أفندى الرافعى ألف كتاباً فى التشهير بالدكتور طه ، وألف كتابا باسمه وعلى السفود» أفعمه بالطعن الفاحش فى كاتب هذه السطور . ووقف نفسه من سنوات على السرقة من كتبى والإنكار علىّ وعلى ما أكتب وأنظم، ولم يتورع فى سبيل ذلك عن كذب ولا بذاء ولا تشويه ولا تحريف . فهل يعلم القراء فى أى شىء كان الجهاد النبيل؟ سلوه عمن تعلم من أبنائه على نفقة الخاصة الملكية التى يديرها الأبراشى باشا ، وعما طبع من كتبه على نفقة الخاصة الملكية ؟

---

(١) البلاغ ١٥ أبريل سنة ١٩٣٢ والأبراشى هو محمد زكى الأبراشى باشا ناظر الخاصة الملكية فى العهد السابق ، وكان متسلطا على نواح من الحياة المصرية باعتباره ممثلا لسلطة الملك .

و« إسماعيل أفندى مظهر » صاحب مجلة العصور لم يدخر من وسعه شيئاً فى التشهير بى والافتراء علىّ ، وانتحال المزاعم الخاوية التى يسندها إلىّ . فهل يدرى القارىء ماذا كان جزاؤه على هذه الحماسة الخالصة لوجه الله ؟ لم ينقض على آخر مقالة كتبها فى ذمى شهر أو نحو ذلك حتى أصاب وظيفة كتابية فى المجمع اللغوى ، ينقدونه مرتبا لها مائتين وأربعين جنيها فى العام !

وهناك رجل جاهل اسمه « غلاب » ولا أدرى ما قبل ذلك أو بعده من الأسماء والألقاب ، فهذا الرجل الجاهل قد استحق مقام التدريس فى الجامعة الأزهرية لأنه كان يطبع فى القاهرة وريقة يسميها « النهضة الفكرية » ويملؤها بالغباء والبذاء على انتقاص طه حسين وعباس العقاد !

والشيخ « زكى مبارك » رجع إلى الجامعة المصرية ، بعد فصله منها زهاء خمس سنوات ، لأنهم استخدموه فى احتفال يقابلون به احتفال الأمة المصرية بالنشيد القومى الذى نظمته فى مطلع هذا العام ، ولأنهم رضوا عما كتب فى غمز طه حسين وغمز العقاد من كلام معيب فى بعض الكتب والمقالات .

وهناك طبيب متشاعر — يقصد الدكتور أحمد زكى أبا شادى — سمحوا له بإصدار خمس مجلات فى وقت واحد ، وهو موظف بإحدى المصالح الحكومية ، فجعل القسم الأدبى من مجلاته كلها وقفاً على التشهير بالعقاد وأدب العقاد وأخلاق العقاد . وإلى الناس مثل من الإسفاف الذى ينحدر إليه الطبيب المؤتمن على الأعراض والأرواح ، ومثل من أدب الصحفيين الذين تغمرهم الوزارة بالرخص الكثيرة حين تضن على غير الموظفين برخصة واحدة ، لأنها حريصة على الآداب والأعراض .

جاء فى إحدى مجلاته « ومن الناس من يهيم بالإباحية ، ويؤمن بالشيوعية

فى اللذات ، ومن ذلك قصيدة العقاد «ليلة الأربعاء» يصف فيها ليلة فى دار » والقصيدة مع هذا منشورة فى الصفحة الثمانين من مجموعة شعرى الكبيرة ، وليست سراً ولا أثرا خطياً مهجوراً ، فيجوز عليه الاختلاق والافتراء ، وإنما قيلت فى وصف الإسكندرية ! .

وليس هذا التلفيق الدنس بالذى يقع فيه الإنسان وهو جاهل بالحقيقة، غافل عن معنى القصيدة ، وإنما يتعمده ويتعمد تشويه المعنى ، والتقديم والتأخير فى ترتيب الأبيات ، لينتزع أسباب التشهير انتزاعا من حيث لا موجب للتشهير ، وهو أول من يعلم أنه كاذب ملفق مخادع لقرائه ، وذلك حضيض من التبذل لا ينحدر إليه إلا المدخولون الموصومون » .

وكذلك ابتلى أحمد شوقى الذى لقب بأمير الشعراء بطائفة كبيرة من النقاد عمدت إلى ثل مجده ، ودأبت على نقده والحط من قدر أدبه ، ومنهم العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم . وفى هؤلاء من أصر على موقفه من العداوة والانتقاص ، وفيهم من تحول عنهما إلى التمجيد والإطراء، وفيهم من كان من جملة الأولياء ثم صار من ألد الأعداء ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى نفى الشاعرية عن شوقى جملة وتفصيلا كإبراهيم عبد القادر المازنى الذى يصرح برأيه فى شوقى بقوله « ليس شوقى عندى بالشاعر ولا شبهه ، وإنه لقطعة قديمة متلكئة من زمن غابر لا خير فيه . يغنى عنه كل قديم ، ولا يضيف هو إلى قديم أو حديث ، وما أعرفنى قرأت له شيئاً إلا أحسست أنى أقلب جثة ملئت صديداً ، وشاع فيها الفناء علواً وسفلا» ! ثم يخاطب الدكتور هيكل الذى كان قد دعاه إلى المشاركة فى تكريم شوقى والاحتفال به بقوله: « هذه معابثة لا مطايبة فيها ، تقيمون كل هذه الضجات والضوضاء حول شوقى ، وتحفونه بالزمر والطبل من أرجاء المعمورة كلها ، ثم تعمدون إلى رجل خفيض الصوت مثلى تدعونه إلى أن ينهض وسط هذه الزفات المجلجلة ليغنى إليكم برأيه الصريح »(١) .

---

(١) العدد الخاص بتكريم شوقى من (السياسة الأسبوعية) ٣٠ ابريل سنة ١٩٢٧ .

ولم تكف تلك الأهواء عن الاصطراع فى الكتب والصحف والمجلات . فقد اتخذ عدد من النقاد من الصحافة منبراً للتشهير بخصومهم أو مناوئيهم فى الحصول على ما يبتغون ، أو منافسيهم فى الشهرة . وقد أقام كثير منهم ضجات حول بعض الأعمال الأدبية التى يؤلفها بعض من لا يرضون عنهم ، واتخذت تلك الضجات موقف الهجوم ، وقد كتب الدكتور محمد مندور فأكد أنه يجامل الناشئين ، وأنه إذا رأى لدى أحد شباب الكتاب بذرة أمل حرص على التقاطها وإبرازها ، ويتغاضى عن بعض مواطن الضعف حتى لا يقتل الأمل فى نفس شابة ، أما الأدباء الذين وقفوا على أرجلهم فإنه لا يجاملهم! وكان ذلك فى معرض تفسيره للهجمات العنيفة التى شنها على مسرحية « لعبة الحب » التى ألفها الدكتور رشاد رشدى ، وقد قال الدكتور مندور فيها إنه لا يرحم الكبار ، أو من يزعمون أنهم كبار وإنه يترفق بالشباب وحدهم ، وشبه نفسه بالريح لا تعبأ بصغار الحشائش ، ولكنها تحطم طوال النخل !!

وقال عن رشاد رشدى إنه أثار ضجة حوله ، وإنه ممن كبروا قبل الأوان على كثبان من الرمل ، ولذلك فإن مندوراً يعمل على أن ينسف تلك الرمال ، بدلا من أن يتركه يقف عليها فتنهار[1] !!

وقد دافع رشاد رشدى عن نفسه دفاعاً كان فى عنفه أشد ضراوة إذ جعل عنوان دفاعه : « أراد مندور أن يحطم مسرحيتى بعضلات مصارع وعقل طفل » . وكان مما كتب تحت هذا العنوان : كنت أنتظر منه أن يسكت ، ولا داعى لشرح الأسباب ، أو أن يتكلم فلا يقول شيئاً كما هى عادته فى بعض الأحيان .. أما أن يصف المسرحية بأشياء لا وجود لها إلا فى نفسه فهذا ما لم أكن أنتظره من ناقد مارس النقد الصحفى سنوات طويلة على مستوى أو آخر ، ومارس تدريس النقد المسرحى لعدة سنوات على مستوى أو آخر أيضاً .. ولكن يظهر أن المسألة ليست مسألة مستويات فحسب .. فمهما كان المستوى الذى يفهم به مندور ما يرى أو يشاهد ، فليس

(١) جريدة الجمهورية ص ١٦ من العدد ٣٠٥٠ فى ١٩٦٢/٤/٢٨ .

من المعقول أن يكون أقل من مستوى الرجل العادى ، وهو الذى يفهم المسرحية ، بل ويتحمس لها .

فما الذى دعا مندور إذن أن يظهر بهذا المستوى دون العادى فيما كتبه عن لعبة الحب ؟ هل هى الخلافات الأدبية القائمة بيننا منذ أكثر من عام ؟ أم هى الرغبة الملحة لفرض مضموناته على كل من يكتب ؟ أم هى عدم القدرة على أن يرى العمل الفنى من داخله ؟ أم هى كل هذه الأشياء مجتمعة التى جعلت مندور يقف هذا الموقف غير الموفق فى « لعبة الحب » ؟ لا أعلم . ولكن الحقيقة أن مندور قد خيب أملى فيه ، أو زاد فى خيبة هذا الأمل - فى المعركة الجدلية القائمة بيننا والتى يصورنى فيها كنصير للشكل دون المضمون ، كان الأجدر به مادام قد تخلى عن صفة الناقد ، وآثر أن يقترب من المسرحية كمصارع - أن يحاول تحطيم ما يفترض أنى أقوم مدافعا عنه ، وهو الشكل .. أما أن يسلم بأن الشكل فى المسرحية كامل ، ولكن ليس بها مضمون ، فهذه سذاجة منقطعة النظير كسذاجة الأطفال ، لأن الأصل فى القضية ألا مضمون بدون شكل . أما القول بوجود الشكل دون المضمون فهذا كلام لا معنى له حتى بالنسبة للمبتدئين الصغار السن الذين لم تكتمل مداركهم بعد !

وليس هنا مجال لشرح الصلة بين الشكل والمضمون فى « لعبة الحب » فالشكل كما اعترف مندور كامل ، ولذلك لا بد أن يكون هناك مضمون . وهذا المضمون الذى أبت سذاجة مندور أو مغالطته إلا أن تشوهه للقراء مضمون واضح سهل إدراكه للغاية ، بدليل أن الجمهور يدركه الليلة بعد الليلة ويتفاعل معه ، ويضحك ، ويصمت ، ويصفق ، ويقلق » . إلى أن يقول رشاد رشدى : « ماذا نفعل نحن الكتاب ، والسيد مندور الناقد يريد أن يفرض مضموناته على كل ما نكتب ، حتى ولو لم يقرأه؟ إننا ياسيدى لسنا مكلفين بأن نوفر أو نحقق لك أحلام اليقظة » . ثم وصفه بأنه لا يفرق بين المعركة الجدلية والمسائل الشخصية ، بدليل أنه منع أخيراً نشر مقال عن

« لعبة الحب » فى مجلة أدبية لها بها صلة»! وختم رشاد رشدى دفاعه الطويل بقوله لمندور: «لى رجاء واحد : أن تأخذ المسائل بشىء أكثر من الجد فى المستقبل ، فتحاول النظر إلى العمل الذى تنقده « من داخله » فعلا ، لا من داخلك أنت ، وبذلك لا تسمع فحيحا أو حشرجة ، فإنى لا أرضى أن يقول الناس عنك : إن ما تكتبه تحت مستوى النقد (١) .

٭ ٭ ٭

ولعلنا لو أردنا أن نستشهد بعشرات الأمثلة بل بمئاتها لن نحتاج إلى كثير من الجهود نبذلها فى استخلاصها أو الدلالة عليها أو على بواعثها الحقيقية. ولكن المهم أن هذه الذاتية كانت من أهم الأسباب فى اضطراب الحياة النقدية الحديثة ، وقد صور الشاعر مختار الوكيل هذه الذاتية وأثرها فى النقد الأدبى بقوله إنه « ما يزال متأخراً ، فلا قواعد مضبوطة يسير الناقد على هديها ، ولا رغبة فى خدمة الأدب خدمة بريئة من الأغراض . وإنما هنا يسيطر على الناقد الصداقات والعداوات : فالناقد ينظر إلى المنقود ، فإذا كان من شيعته كال له المدح ، وأغدق عليه الإطراء إغداقا ، ونعته بنعوت العبقرية من دون حساب . وإذا كان من عدوه قلب له ظهر المجن ، وحطم أثره الأدبى تحطيما ، ولطخ نقده بصندوق من السباب والشتائم المقذعة محفوظ برمته لكل مناسبة من هذا الطراز .

ولقد قرأنا كتبا فى النقد الأدبى فى هذه اللغة ليست من النقد الأدبى فى قليل ولا كثير، وإنما هى معارض للسخائم والشتائم والأحقاد التى يجب على الناقد الأدبى الصحيح أن يترفع عنها(٢) . وقال فى الناقد المعاصر إنه يلومه « على تردده فى قول ما يعتقده الصواب ، فالنقد الأدبى السامى لا يقصد به إلى إرضاء المنقود ، أو إرضاء جمهرة القارئين . وإنما المقصود منه النهوض بالأدب ، وحث المنتجين من الأدباء على الإجادة ، والعناية بآثارهم التى هم بسبيل نشرها فى الناس .

---

(١) انظر المصدر السابق ص ١٤ و ١٥ .

(٢) رواد الشعر الحديث ٨ (مطبعة الطلبة — القاهرة ١٩٣٤) .

والناقد الأدبى السامى قاض عادل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، لا يرهبه وعيد، ولا تطمعه الوعود، قد تنزه عن صغائر بنى جلدته، وارتفع بروحه عن مادية العيش، وتناسى الأحقاد، وعمى عن الضغائن والخصومات، وتجرد من صغائر إنسانيته، وجاد من فوق الزمان بكلمة الحق التى تهدى سواء السبيل .. وليكن رائد الناقد الإخلاص والإصلاح جهد الطاقة، حتى يكون عامل بناء وتوطيد، لا أداة هدم وتخريب.

والآداب لا تزدهر ولا تسمو إلا بالنقد المشجع الباسم المتفائل، ولا تموت وتذوى إلا بطعنات الخناجر الحادة، وهبات الغازات السامة. وأين هذه من النقد السليم المربى الكامل (١)؟

* * *

تلك فى نظرى هى أهم الأسباب التى اعترضت طريق النقد الأدبى وعوقته عن بلوغ ما كان ينتظر له من النهوض والنجاح فى بلوغ أقصى الغايات فى هذه الفترة من حياة الأمة العربية، وهى فترة جهاد وكفاح فى معركة البناء، والكشف عن المفاهيم الصحيحة فى مختلف نواحى الحياة، وسائر جهات النشاط الإنسانى.

ومن الممكن أن يضاف إلى تلك الأسباب أسباب أخرى تتصل بصفات بعض النقاد وأخلاقهم. منها أن كثيرا من الذين يصطنعون صناعة النقد الأدبى فى أيامنا ترى الواحد منهم يباهى بنفسه، ويدل بمعرفته، ويغالى فى وصف نفسه بالذوق الفنى، وبالإحاطة بجهات المعرفة، فى الوقت الذى يغالى فيه فى انتقاص غيره من النقاد، ووصفهم بالجهالة وعدم الفهم وفقدان الذوق، ولا يخص بانتقاصه طبقة من النقاد دون طبقة. وكأن الأرض لا تحمل سواه، وكأن الله لم يخص بالمعرفة

---

(١) أنظر المصدر السابق: ص٦.

إنساناً غيره . وتلك روح شريرة طغت على عالم النقد المعاصر ، وخلفت ألواناً من الشك فى النقاد جماعات وأفرادا ، حتى لم تبق ثقة فى واحد منهم دون غيره ، لأن كل ناقد منهم أخذ يحمل بكلتا يديه معولا من معاول الهدم ، قبل أن يحاول حمل لبنة من لبنات البناء . ولذلك فقد كثير من النقد المعاصر الثقة فى نفوس القراء والأدباء ، حتى زهدوا فيه ، ولم يعودوا يعنون بتتبعه وقراءته ، ومن ثم عجز هذا النقد عن السير فى طريقه الصحيح ، وعن توجيه الأدب إلى آفاقه الجميلة ورحابه الواسعة .

وكان أن عم الإحساس بتخلف النقد عن أداء وظيفته على وجهها الصحيح ، فانطلقت الأقلام ثائرة على هذا التخلف ، محللة لأسبابه وعوامله ، وداعية إلى إزالة العقبات التى تعترض طريقه ، وكان أكثر ما كتب فى هذا الصدد يدور حول النقاط الأساسية التى أثرناها فى هذا الفصل .

وقد أثار الأستاذ لطفى الخولى على صفحات « الأهرام » أزمة النقد الفنى عندنا ، وكان موضوعها « نقد النقد » ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل . وكان أن عقب على كتابته بعض المعقبين ، فكان فى كلام بعضهم شىء من الجد فى الكلام عن معوقات النقد الأدبى عن بلوغ غايته ، ومنهم الناقد الأدبى فؤاد دوارة الذى جعل لأزمة النقد ثلاثة عوامل رئيسية .

أولها : نقص الثقافة الفنية المتعمقة .

وثانيها : انعدام القيم الأخلاقية الأصيلة .

وثالثها : حمى الادعاء والتعالم التى تنتاب نسبة كبيرة من نقادنا .

وهى عوامل متداخلة متشابكة تكون ما نسميه بأزمة النقد الفنى والأدبى عندنا . وفى رأيه أن العامل الثانى هو أخطر هذه العوامل ،

وأشدها أذى . فلو توافرت لدى الناقد ـ أو من يتصدى للنقد ـ القيم الأخلاقية الأصيلة لأحس بمدى حاجته الملحة إلى الاطلاع المستمر والدراسة المتصلة ، ولما اكتفى بمصطلح أو مصطلحين حفظهما أثناء الطلب فى الخارج ، فيظل يرددهما فى الصحف والإذاعة وقاعات الدرس وكأنهما أول العلم وآخره ، ولما قبل أن يتعالم ويتعالى على الأعمال الفنية التى ينقدها ، ولما استطاع أن يراعى مصالحه وعلاقاته فى كل ما يكتب قبل أن يراعى مصلحة الفن والبلد الذى علمه ، وأتاح له هذه المكانة القيادية فى توجيه الجماهير والفنانين .

وختم فؤاد دوارة تعليقه بقوله : إن النقد فى حاجة إلى ثقافة عميقة وحس مرهف . ولكنه فى حاجة قبل ذلك إلى أمانة شديدة ، وضمير يقظ ، وأخلاق مثالية عادلة . وبدون ذلك لا تفيد الثقافة ولا الإحساس المرهف[1] .

أما الدكتور عبد القادر القط فإنه أرجع أزمة النقد الأدبى إلى الصحافة ومحرريها ، والطريقة التى تعالج بها النقد الفنى والأدبى ، فإن محترفى الكتابة فى الصحف من المحررين أو غيرهم يحاولون أن يغلقوا أبواب الكتابة أمام غيرهم ، وكلمة الدكتور عبد القادر القط ترسم صورة صادقة للحياة النقدية التى تتمثل فى الصحافة ، وأثر ذلك فى تخلف النقد الأدبى ، واختفاء كثير من النقد الصحيح الذى تعرفه أقلام قادرة أغلقت الصحافة دونها الأبواب ، مع موازنة بين الناقد المحترف والناقد الخارجى الذى لا يكتب إلا بدافع من رأى امتلأ به عقله ، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه . . وكان ذلك فى كلمته التى جعل عنوانها « الدوائر المغلقة فى الصحافة . . ومشكلة النقد المريض[2] » وقال فيها :

---

(١) من كلمة فى « الأهرام » ص ٧ من العدد ٢٧٧٣١ فى ١٣/١١/١٩٦٢ .

(٢) جريدة « الأهرام » ص ٧ من العدد ٢٧٧٣٢ فى ١٤/١١/١٩٦٢ .

«إن كل دراسة حول مشكلة النقد الفنى فى صحفنا ستظل — مهما تبلغ من العمق والإخلاص — دراسة جزئية قاصرة مادامت تعزل هذه المشكلة عن الأوضاع الصحفية عندنا بوجه عام، وتنظر إليها كأنها قضية مستقلة لا يدخل فى أركانها إلا النقاد ومدى نزاهتهم، والمنقودون ومدى حرصهم على الرأى النزيه الصريح، فليس الانحراف فى النقد الفنى عيب صحافتنا الوحيد وليست العيوب الأخرى بأقل خطرا منه على نفوس القراء وعقولهم. ومن تلك العيوب الخطيرة اتجاه كثير من كتاب الأبواب الثابتة فى الصحف إلى خلق اهتمامات تافهة عند القراء لم تكن موجودة لديهم من قبل، يغذونها بالإلحاح والتكرار حتى يعتادها القارىء بالتدريج، ويألف ما فيها من تفاهة وسطحية، ومن خلط بين الغث والسمين خلطا يفقد القارىء بمضى الوقت قدرته على التمييز ويبلبل ما لديه من قيم طيبة . ومنها ما يشغل به كتاب اليوميات قراءهم فى كثير من الأحيان من حديث عن مرضهم وصحتهم وعلاقاتهم الاجتماعية، وانطباعاتهم التى تغلب عليها عاطفية مسرفة، ومغالاة فى الاستحسان أو الذم، مما يجعل كثيرا من عامة القراء فى حالة مراهقة عقلية دائمة. ومن تلك العيوب الاهتمام المسرف بأخبار الجريمة، وعدم التفريق بين الخبر الشخصى وما له صفة عامة من الأخبار إلى حد تختلط فيه عند القارىء معايير اللياقة الاجتماعية والخلقية، وينعكس ذلك الاختلاط على سلوكه وأحاديثه.

وتحدث الكاتب بعد ذلك عن «الاكتفاء الذاتى فى الصحافة» أى تحديد الكاتبين فيها بموظفيها أو محرريها فقال :

إن كل هذه العيوب — بما فيها انحراف النقد الفنى — تنبع فى رأيى من سبب رئيسى، هو سياسة الاكتفاء الذاتى التى انتهجتها صحافتنا فى السنوات الأخيرة .

فقد أصبح لكل صحيفة جهاز كامل من المحررين يكتبون فى أبواب دورية ثابتة، وأصبحت صفحات الجريدة مغلقة أمام ذوى الرأى من المختصين إلا من سطور قليلة هنا أو هناك، يكتبها صاحبها وهو يحس أنه يقتحم على

هؤلاء المحررين أبوابهم ، فهو يوجز غاية الإيجاز، ويتجنب مايقدر أنهم سيرون فيه عمقا فوق مستوى القراء، أو بحثا لموضوع لا يظفر باهتمامهم . ومن هنا أحس بعض هؤلاء المحررين — ممن تنقصهم الثقافة والإحساس بالمسئولية — بما لأقلامهم من سلطان يستطيعون أن يستولوا به على عواطف القراء وعقولهم دون منافسة ، فهم موظفون يقبضون رواتبهم كل شهر ما داموا يملئون أعمدتهم الثابتة بانتظام ، وليس من الخير أن تقدم الصحيفة إلى قارئها وجهة نظر واحدة دائمة فى هذه المادة . هذا على افتراض ثقافة الكاتب ونزاهته. فما بالك إذا كان قد وصل إلى منصبه عن طريق «الممارسة» أو الصلات الشخصية دون ثقافة حقيقية تفرض عليه شعورا بالمسئولية يعصمه من أن يغلب هواه ونزواته وعلاقاته الاجتماعية فيما يكتب ؟

ثم يتحدث عن الكاتب الخارجى المتخصص الذى تغلق أبواب الصحافة دونه ، فيقول :

أما الكاتب الخارجى فإنه لا يكتب للصحيفة إلا بدافع من رأى امتلأ به عقله، فأحس الحاجة إلى التعبير عنه ونقله إلى مواطنيه ، وهو يواجههم برأيه وليس وراءه سحر اسم يطالعهم كل يوم فى الصحيفة، ويدرك مسئوليته تمام الإدراك، ويعلم أن سبيل الاقناع الوحيد لديه صحة الرأى وعمق الفكرة والبعد عن الأهواء والنزعات الشخصية . وقد طالما اتهم المثقفون بأنهم لا يتجاوبون تجاوبا كافيا مع القيم الجديدة لمجتمعنا الاشتراكى ، وطالما تحدث الكتاب عن أزمة النقد الأدبى، وتخلفه عن متابعة إنتاجنا الأدبى وتقويمه ، ولكن أحدا لم يسمع شكوى المثقفين والنقاد الموضوعيين أنفسهم من المجالات الضيقة والأبواب المسدودة فى صحفنا التى يسيطر عليها المحررون « النظاميون » الذين يعيشون داخل دائرة مغلقة عليهم. ولنا أن نتساءل متى دعت صحيفة من صحفنا كاتبا ليكتب لها فى موضوع خاص إلا أن يكون هذا الموضوع فى الغالب تحقيقا صحفيا يقوم به محرر ضمن أعماله فى الجريدة. يبتغى من ورائه تأكيد نشاطه وإظهار أصالته ؟

ومتى دعت صحيفة من صحفنا ناقدا مسرحيا ليكتب لها عن مسرحية جديدة قبل أن يهب هذا الجيش النظامى من نقادها مغتنما الفرصة ليملأ أعمدته الدورية لأسبوعين أو ثلاثة ؟ نحن لا ننكر أن من بين هؤلاء الكتاب والنقاد من تؤهلهم ثقافتهم وإخلاصهم لحمل هذه المسئولية ، ولكن أحدا لا يستطيع أن يزعم أن هؤلاء هم كل من يستطيع حمل هذه المسئولية من النقاد والكتاب عندنا . هذا إذا غضضنا النظر عن غير المثقفين والمخلصين من محررى تلك الأبواب فى الصحف . إن ما يحز فى نفس المثقف أو الناقد الجاد أن يرى أعمالنا الأدبية والفنية وقد تناولتها أقلام دفعت بها الظروف إلى مثل هذا المركز الخطير ، ويرى ما فى كتاباتهم من خلط وزيف ، دون أن يستطيع إنكارا لذلك إلا بأضعف الإيمان ، لأنه يعلم أن نقده لتلك الكتابات ليس من السهل أن يجد طريقه إلى القارىء إلا محرفا أو مختصرا أو معلقا عليه تعليقا جارحا ، أو بعد أن يرجأ نشره حتى تفوت فرصته المناسبة .

وبعد ذلك ذكر الكاتب رأيه فى علاج هذه المشكلة ، وهو فتح باب المنافسة الفكرية لينفذ منه كل قادر على النقد ، فقال إن علاج هذه المشكلة فى يد المشرفين على الصحافة . فهم يستطيعون أن يبدءوا فينحوا عن هذه الأبواب من ثبت لديهم أنهم غير مؤهلين لها أو غير مخلصين فيما يكتبون فيها . وينبغى أن تفتح الصحف صدورها للكتاب من غير محرريها ، وأن تستضيف أحد المتخصصين فى كل باب من هذه الأبواب مرة كل أسبوع ، ليعرض كتابا أو ينقد مسرحية أو فيلما أو معرضا من معارض الفنون ، أو يدلى برأيه فى قضية قومية أو اجتماعية أو خلقية . وبذلك يحس المحررون فى الصحيفة بشىء من المنافسة الفكرية على الأقل ، وتتاح للقارىء فرصة المقارنة ، فتنمو لديه بالتدريج ملكة التمييز بين الجيد والردىء ، والمخلص والمزيف ، وتصبح الصحيفة مرآة حقيقية لكل التيارات والمستويات الفكرية والفنية فى مجتمعنا الجديد .

وإنه لوضع عجيب أن تشكو الصحف من انحراف النقد فيها ، وكأن هؤلاء

النقاد المنحرفين قد هبطوا عليها من السماء، وفرضوا أنفسهم عليها فرضاً لا سبيل إلى الخلاص منه، على حين يجد كل مسئول عن إدارة عمل من الأعمال الطريق إلى معالجة مثل هذا الوضع واضحا ميسورا. فكل موظف غير كفء لعمله ينبغي أن يوكل إليه شيء آخر يحسنه، وكل موظف غير نزيه ينبغي أن يؤخذ بجريرته.

وكان ممن كتب فى هذا الموضوع - موضوع أزمة النقد - الدكتور محمد غنيمى هلال، فسمى النقاد المعاصرين «أدعياء النقد» ووصفهم بأنهم «يروجون بضاعة فاسدة»! ولم يستثن من هذا الوصف أنصار النقد العربي القديم، ولا دعاة النقد الأوربى الحديث، فإن بعضهم - من وجهة نظر الكاتب - يقفون عند حدود نقدنا العربى القديم «الذى لم يعد يجدى شيئا، لتعلقه بالجزئيات، وقد تجاوزناه كما تجاوز العالم كله نقده القديم إلى نظريات النقد الحديث وعلومه الكثيرة.. وهم بمثابة دعاة الهزيمة فى ميدان نقدنا الأدبى»! ووصف أنصار النقد الحديث بأنهم «ذوو بضاعة مزجاة من النقد الحديث ونظرياته، فحصيلتهم نتف من نظريات مختلفة يسخرونها لكل مجال، وهم فى الواقع مسخرون لها، لأنها تتحكم فيهم فى جمود»! فى حين أن الكاتب يرى أن علاج الأمر يتطلب مناقشة مفتوحة، وحدد الذين يشتركون فى هذه المناقشة بأنهم «النقاد والكتاب الذين أسهموا فى صدق فى بناء الوعى النقدى. والذى يعنيه بالوعى هنا هو «الوعى النظرى» بالبحوث العميقة النظرية فى الأدب ونقده وتاريخ النقد العالمى[1].

وقد تتابعت الكتابات فى بحث هذه الأزمة، وتوضيح جوانبها، وكل كتابة منها توضح وجهة نظر الكاتب فى أسباب أزمة النقد، الذى أصبح عاجزاً عن مجاراة النشاط الأدبى فى رأى بعض النقاد، فقد أهمل كثير من الآثار التى أخرجها الأدباء الشبان، وقد أهمل كثير أيضاً مما

(١) المصدر السابق: العدد ٢٧٧٣٠ فى ١٩٦٢/١١/١٢.

يكتبه الأدباء المعروفون ، وكان المفروض ـ كما يقول الأستاذ رجاء النقاش ـ أن يجد هذا الإنتاج من يهتم به ويدرسه ، ويقول رأيا صريحا واضحا فيه . ولكن معظمه للأسف ليس حظه أعظم من حظ أدب الشبان الذين لم يعرفهم القارىء بعد . ففي عام واحد تقريباً أصدر محمود البدوى ، وهو قصاص كبير معروف ، ثلاث مجموعات هي « ليلة فى الطريق » و « زوجة صياد » والطبعة الثانية من « العربة الأخيرة » ورغم أن هذا الكاتب الموهوب يكتب منذ ثلاثين سنة ، وله مكانته الفنية المعروفة ، فإن كتبه لم تحظ باهتمام النقاد ، لم يتحدث عنها أحد ، لم يناقشها أحد ، لم يعرف أحد هل تطور الكاتب بها فنيا أولا ؟

وهذه المشكلة ليست لغزا لا يحل ، فهناك أسباب واضحة لهذا التراكم الأدبى الذى لا يقابله بتقدير نقدى دقيق . وأول هذه الأسباب فى اعتقاد الكاتب هو انصراف عدد كبير من النقاد القادرين المتخصصين عن ممارسة مسئوليتهم الأساسية فى النقد الأدبى(١) .

ويبدو أن السبب الذى صرف النقاد المعاصرين عن ممارسة مسئوليتهم فى النقد يرجع إلى الدوائر المغلقة فى الصحافة التى أشار إليها الدكتور القط فى الكلمة السابقة ؛ فجعلت مزاولة هذه المسئولية وقفاً على عدد محدود من الموظفين ، وعدد قليل من أشياعهم .

وبعد ؛ فلعلنا قد أتينا هذا الفصل على أهم المعوقات التى اعترضت سبيل النقد المعاصر ، ولعل فى هذا التنبيه إليها ما يضع حداً لها ، أو يخفف من حدتها فى الأقل ، إذا لم يكن من الممكن القضاء عليها .

---

(١) أخبار اليوم : العدد ٩٣٢ فى ١٩٦٢/٩/١٥ .

الفصل الثاني

اتجاهات النقد المعاصر

إذا صرفنا النظر عن تلك العوامل الذاتية والخصومات الشخصية التى كان تأثيرها واضحاً فى حياة النقد الحديث ، وفى توجيه آراء النقاد — وإذا غضضنا الطرف عن العوامل السياسية وعن العلل النفسية التى أشرنا إلى أهم جوانبها فى الفصل السابق ، والتى جعلت بعض الآراء تحيد عن جادة الاعتدال ، فأصبحنا لا نرى فيها جوانب الحق والعدل والرغبة فى التقويم والبناء ، بقدر ما نرى فيها من الاستجابة للنزوات الجامحة ، وعدم التثبت وإشباع المطامع وإرضاء الأحقاد بالعمل على الهدم والثلم والتجريح — إذا صرفنا النظر عن كل تلك العلل والمعوقات التى اعترضت سبيل النقد الصحيح ، فإننا نستطيع أن نظفر بين الآثار النقدية المعاصرة بكثير من النظرات الجادة التى لا نجد مناصاً من الاعتراف والتسليم بما أحرزته من الإصابة والتوفيق ، إذا صفيت ، وأزيلت عنها الشوائب والأكدار التى خالطتها .

إننا سنجد فى هذا النقد كثيراً من الآراء التى تعد بوادر طيبة ، وتدل على اتجاه النقد المعاصر نحو غاياته الطبيعية . فقد اتسعت دائرته اتساعاً ملحوظاً ، حتى شملت جهات الأدب كلها ، واستوفت الكلام فى جواهره وأشكاله وصوره وأغراضه وفنونه ومعانيه وأخيلته . وبحث النقد فى كثير من الأمور التى تتصل بهذه النواحى وغيرها ، كالبحث فى مظاهر الابتكار والاحتذاء ، والأصالة والسرقة ، وصدق الأديب فى تعبيره عن نفسه وبيئته . .

وكان لكثير من النقاد جولات موفقة ، ونظرات صادقة ، نستطيع

أن نقول إنها ترفعهم إلى مرتبة أعلام النقاد الذين عرفتهم الإنسانية، ونعتقد أن تاريخ الدراسات الأدبية، أو تاريخ النقد الأدبي، سيحتفظ بأسمائهم بين الفحول النابغين من أرباب صناعة النقد، وسيحتفظ بكثير من دراساتهم وآرائهم، لينقلها مع صفوة الآراء والمذاهب التي احتفظ بها وصانها من عبث الأيام إلى الأجيال المقبلة، لترى فيها خصائص أدب، ومعالم تفكير فني، وعلامة حياة.

وبهذا استطاع النقد المعاصر أن ينهض بعبئين ثقيلين، ويعمل على تحقيق غايتين خطيرتين، هما البحث وما يتطلب من اطلاع واسع وإدراك عميق، والتجديد وما يتطلب من ثقافة، وتطلع إلى آفاق لم يسبق كشفها والوصول إليها. ثم ما ينشأ عن هذا وذاك من الدور الإيجابي الذي يضطلع به النقد في محاولة النهوض بالأدب وتوجيه الأدباء، حتى يحققوا غاياتهم التي ينشدونها من أعمالهم الفنية على نهج واضح قويم، ليرى المجتمع في آثارهم صورة المثل التي يتطلبها في الفن الأدبي. والنقد هو الذي « يبلغ الناس رسالة الأديب، فيدعوهم إليها ويرغبهم فيها، أو يصرفهم عنها ويزهدهم فيها. وهو الذي يبلغ الأديب صدى رسالته في نفوس الناس، وحسن استعدادهم لها أو شدة ازورارهم عنها، أو فتورهم بالقياس إليها. ولعله أن يبين للأديب أسباب إقبال الناس عليه وإعراضهم عنه. ولعله أن ينصح للأديب بما يزيد إقبال الناس عليه إن كانوا مقبلين، ويخفف إعراضهم عنه إن كانوا معرضين.. وهو يدل الناس على ما يحسن أن يقرءوا، وعلى ما يحسن أن يفهموا مما يقرءون، وهو يبين للأديب مواقع فنه من الناس، وقد يدله على الخطأ إن وقع فيه ليتجنبه، وعلى الصواب إن وفق إليه ليتزيد منه، وقد يدله على التقصير الفني ليتقيه، وعلى الإجادة الفنية ليبتغيها فيما يستأنف من الآثار[1]».
وقد حاول النقد المعاصر أن يحقق هذه الأغراض، ونجح في محاولته إلى حد كبير، فصال وجال في كثير من ميادين البحث، واتجه النقاد في هذا العصر

---

(١) طه حسين (فصول من الأدب والنقد) ٧ .

اتجاهات كثيرة ، تمثل فى مجموعها الميادين التى خاضها هذا النقد وتكونت منها معالمه ، ومن أهمها مانجمله فى الكلمات التالية :

— ١ —

فقد كان من أهم ما عنى به النقد المعاصر البحث العميق عن خصائص الأدب العربى وميزاته الجوهرية ، ومدى قدرة ذلك الأدب على الاحتفاظ بتلك الخصائص والمميزات الأصيلة، وقابليته أو معارضته للتأثر بمحاولات التعديل والتغيير على مر العصور .

ويمكن اعتبار هذا الاتجاه إلى مثل ذلك البحث نقطة البدء التى كانت منها انطلاقة النقد الحديث نحو أهدافه ومثله.

وقد كتب الدكتور طه حسين فصلا رائعاً عن «الأدب العربى بين أمسه وغده» أشار فيه إلى خصائص الأدب فى قديمه وحديثه ، وقرر أنه محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزل عنها أو يبرأ منها . فلغته المعربة الفصحى مقوم أساسى من مقوماته ، أو هى المقوم الأساسى الأول بين مقوماته . وقد انحرف كثير من الناس فى العصور القديمة وفى هذا العصر الحديث عن هذه اللغة المعربة الفصحى ، فأنتجوا آثاراً فيها لذة وفيها متعة ولكننا لم نعدها أدبا ، ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التى نضع فيها هذه الآثار الرائعة التى نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح . ثم إن الأدب العربى أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدبا مكتوبا مقروءاً ، وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به ، ويلذ الأذن حين تسمع له ، ثم يلذ بعد ذلك النفوس والأفئدة حين تصغى إليه . وليس أدل على ذلك من أن العرب فى جميع عصورهم لم يعنوا بشىء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته ، ورقة الأسلوب ورصانته . وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاءمة بين الكلمة والكلمة فى الجرس الذى يسر على اللسان نطقه ويزين فى الأذن وقعه ، أساساً لكل هذه الخصال . .

وقد استطاعت هـــذه الأصول أن تغلب الحوادث والخطوب، وألوان التطور والانقلاب، وتسيطر على شعر المعاصرين فى الأقطار العربية كلها . وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئاً من التجديد، فلا ينجحون نجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هـذه الأصول التقليدية، ولم يبعدوا عنها إلا بمقـــدار . . وما زال الأصل فى الكتابة كالأصل فى الشعر : تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب، والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى فى كل ما يكون هـــذا الانسجام الخاص الذى يستقيم له الشعر والنثر فى لغتنا العربية الفصحى، مع الحرص كل الحرص على الإعراب، والإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التى تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها، إن كان الكاتب محافظاً غالياً فى المحافظة، أو التى جاءت فى قصائد الشعراء ورسائل الكتاب، وإن لم ترد فى المعجمات إن كان الأديب سمحاً معتدلا . وقد يجترىء الكاتب فيستعير من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة فى التجديد، وقد يبلغ بهذا الغلو أقصاه، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف أو نحو مذهب من مذاهب الأوربيين فى القول . ولكنه على ذلك كله متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، وإنما يريد أن يغنيها وينميها ويعرب ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب . .

فالعناصر التقليدية فى أدبنا إذن قوية شديدة القوة، مستقرة ممعنة فى الاستقرار، مستمرة على الزمن . وهى التى ضمنت بقاء الأدب العربى هـــذه القرون الطوال، وهى التى ستضمن بقاءه ما شاء الله أن يبقى . . ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية، هى عناصر التجديد، وهذه العناصر التجديدية هى التى منعت الأدب العربى من الجمود، ولاءمت بينه وبين العصور والبيئات، وعصمته من الجدب والعقم والإعدام، ومكنته من أن يصور الأجيال المختلفة التى اتخذته لها لساناً، ويتيح لها أن تعبر عن ذات نفسها .

فأدبنا العربى كغيره من الآداب الحية ، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية مكون من هذين العنصرين اللذين كان «أوجست كونت» يسمى أحدهما ثباتاً واستقراراً ، ويسمى ثانيهما تحولا وانتقالا . والذى يمتاز به أدبنا العربى من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين ، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار ، أوفناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور . وليس من شك فى أن أحد هذين العنصرين قد تفوق على صاحبه بين حين وحين فى القوة ، فكان الأدب فى بعض العصور مسرعاً إلى التطور ممعنا فيه ، وكان فى بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه»[١] .

— ٣ —

وقد كان الأدب الحديث هو المادة الأولى لهذا النقد المعاصر ، وقد صال النقاد المعاصرون فيه وجالوا وتناولو إنتاج الأدباء الذين عاصروهم ، وأشادوا منه بما يستحق الإشادة ، وبينوا مواضع النقص والقصور فيه ، وبحثوا عن مواطن الابتكار والتجديد ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد ، على اختلاف فى منازع النقاد على حسب اختلاف اتجاهاتهم وثقافاتهم ، كما أوضحنا فى الفصل السابق . وربطوا هذه الاتجاهات بالمذاهب الأدبية الأجنبية ، وبحثوا عن العوامل الظاهرة والخفية فى تلك الاتجاهات ، كما وازنوا بين الأدباء المعاصرين من الشرق والغرب .

ومن العسير على الكاتب أن يؤثر بعض الدراسات دون بعض ، ويستخلص منها أمثلة تؤكد تلك العناية الكبرى بأدب المعاصرين ، فإن هذا وحده جدير بأن يملأ كتاباً بل كتباً ، فى الوقت الذى نحس فيه بضرورة التمثيل ، حتى لا يكون كلا منا أشبه بالقضايا التى يعوزها الدليل .

فى طليعة تلك الآثار النقدية التى أثارت اهتمام النقاد والأدباء كتاب « الديوان » الذى كتبه أديبان كبيران من أدباء العصر ونقاده وشعرائه ، وهما العقاد والمازنى ؛ وكان نقدهما فى هذا الكتاب يمثل المذهب الجديد فى

---

(١) الدكتور طه حسين (ألوان) ١٧ (دار المعارف — القاهرة ١٩٥٢) .

نقد الأدب العربي » ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة ، وقد سمع الناس كثيراً عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة، ورأوا بعض آثاره ، وتهيأت الأذهان الفتية المتهذبة لفهمه ، والتسليم بالعيوب التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي وكتابه ومن سبقهم من المقلدين » ووصف المؤلفان مذهبهما بأنه « مذهب إنساني مصري عربي : إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية . وعربي لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا المورث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية(١) .

وبين أيدينا من هذا « الديوان » حلقتان ، نقد العقاد في الأولى منهما الشاعر أحمد شوقي نقداً مرافي بعض قصائده، ونقد فيها المازني الشاعر عبد الرحمن شكري الذي سماه « صنم الألاعيب » . وفي الحلقة الأخرى نقد المازني أدب المنفلوطي ، وعاود الكتابة عن « صنم الألاعيب » . وعاد العقاد فوضع شوقيا في الميزان ، وتناول قصيدته في رثاء مصطفى كامل ، وعابه بالتفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر ، ثم تناول رثاءه للأميرة فاطمة ، وتناول الرافعي في كلمة عنوانها « ما هذا يا أبا عمرو » ؟ ! « وقد نظرا — العقاد والمازني — في نقدهما بعين الغرب ومقاييس نقده ، وإن كان يؤخذ عليهما شيء فشدة النقد وقسوته والمبالغة فيه(٢)

---

(١) الديوان ١/٢ — الطبعة الثانية (مكتبة السعادة — القاهرة ١٩٢١) .

(٢) أحمد أمين : النقد الأدبي ٤٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٥٢) .

ومن هذه الأمثلة ما كتب الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى فى كتابه «شعراء مجددون» الذى درس فيه الشعراء : خليل مطران ، وأحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، وأبو القاسم الشابى ، والتيجانى بشير ، وجليلة رضا، ومحمود أبو الوفا .

وكان مما قاله فى تفسير ومضات التجديد عند أبى شادى والطلاقه التعبيرية فى بعض قصائده الغزلية والوطنية والوصفية التى تكشف عن بذرة فنية أصيلة « وقد زكت البذرة فى البيئة الصغيرة ، وارتوت من ثقافته المصرية والإنجليزية المبكرة ، وانقدت من حب عذرى وليد ، وترعرعت فى جو من الحرية ، وتغذت من ممارسته الموسيقى والتصوير فى البكور .

وكان تشوقه للقراءة والتزود من كتب الأدب العربى من العوامل التى دعمت أدبه وفنه ، وتجلت آثارها فى كتبه النثرية « مسرح الأدب » و « أصداء الحياة » .. كانت جوهراً نفيساً مختبئاً فى صلب صناعته الفنية فما خلا شعره من حقيقة علمية أو سيكولوجية أو واقعية - ولا قوام لفن بدون علم وثقافة ، وأشار المؤلف إلى أن حبه العذرى لإحدى قريباته كان أول حوافز شاعريته ،ثم صار ينبوعاً ثرا من ينابيع غزله فى شبابه وكهولته وشيخوخته. فهو فى اليفوعة يترنم بهذا الحب فى مثل قصيدته «عبادات » :

ما لعينى كلما ألقاك بالفرحة تدمع

وتستعر فى الكهولة شعلة الحب فى قلبه ، فيقول :

ربع قرن مضى وهيهات تمضى ... شعلة الحب عن وثوب وومض
لم أزل ذلك الفتى فى جنونى ... وفؤادى بنبضه أى نبض
ذكريات الهوى وأشباحه النشـ ... وى أمامى فى كل صحو وغمض

وهو فى الشيخوخة تندلع بقلبه الشعلة ، فيقول فى قصيدته « قلب لا يشيب » :

عوذت قلبى يا حبيبى ... من أن يكدر بالمشيب

ذنبي لديـــك تلهفي هل ذاك ذنب ياحبيبي
ما حيلتي في قلبي الظمآ ن للسع الحبيب
تجرى السنون ولم تزل طفلا تنزه عن مشيب

أما ميله إلى التصوير فقد سرى إلى قلبه فى اليفوعة ، وتجلى فى شعره التصويرى الذى لايجاريه فيه شاعر ، فلم يخل ديوان من دواوينه من بضع صور لرسامين عالميين أو مصريين عبر أبو شادى عن مشاهدها ، وحلل معانيها . وكشف عن أسرارها فى دقة وقوة ملاحظة منقطعة النظير . ولقد كان من حسن حظ الفنان أن يعيش فى ربوع انجلترا ، وفى حضن ريفها الجميل عشر سنين ونيفا ، اكتملت فيها عناصر فنه وازدهرت ، وتوسعت آفاقه الفكرية . وتنوعت تجاريبه ، وعمقت تأملاته وقويت ملاحظته . . وعاد يبشر بألوهة الجمال والاندماج فى الطبيعة وحرية الفكر ، ومجاهدة التقاليـــد الآسنة العفنة ، وعاد ليشدهها بمعانيه الجديدة الطريفة وتجديداته الفنية ، التى لم يعرفها جيـــل من الأدباء الكبار . ومن هذه التجديدات وصف الشيء المادى بالمعنوى ، ووسم المادى بسمة من سمات الإنسان ، كما جاء فى قصيدته « الفنان » التى يخاطب فيها حبيبته فى موسيقية آسرة ، وطلاقة بيانية ، يقول :

أطلى ياحيـــاة الرو ح فى عينى تحيينى
شرابى منك أضواء وقوتى أن تناجينى
أطلى وانظرى شغفى ترى معنى عباداتى
عبادات خصصت بها وفى عينى مرآتى

عاد ينفح البيئة بترجمة الهمسات والخوالج النفسية بما لا عهد لها به ـ كما نجد ذلك فى مثل قصيدته « أحلام الظالم » التى يترجم فيها عن نفسه وعواطفه عند الوداع ، والتى يقول فيها :

وقفت كوقفة الدنيا إذا ما أطاح بها السلام إلى الحمام

وماهى غير لحظة مستعز ولكن قلبه دام ودام
ويجرى النور فى لون عجيب على وجناتنا جرى المدام
فنسكر فى صموت اليأس حتى كأن اليأس من سكر الغرام
وأشرب حسرتى الكبرى دواء وإن كان الدواء من الضرام

ولم يقف أبوشادى عند التجديد الفنى ، بل شده البيئة الجامدة بآرائه المتحررة الجريئة ، شدهها بشعره الغزلى الذى قدس فيه جمال المرأة ، بل عد الجمال من العناصر الألوهية أورموزها . شدهها بشعره الصوفى الذى اعتمد على العلم ، لا على التوهمات والتخيلات والشطحات ، فتمثل وحدة الوجود وحدة قائمة على المعرفة . شدهها بشعر الميثولوجيا ، أو الأساطير الذى احتفى بهاحتفاء شديداً ، لاستقطار الحكمة منه، وشدهها بشعره العلمى الذى خصص له ديوانا اسمه « الكائن الثانى » ونثر منه نثرات فى دواوينه الأخرى ، شدهها بتفكيره الحر؛ وقوله الحق ، حتى كادت كلمة الحق لاتدع له صديقا .

وبينما كان أدباؤنا الكبار يتمسحون بعتبات الملك فؤاد ، ويسبحون بحمده ، وجه إليه هذا الموظف المتحرر قصيدة فى أحد أعياده ، يدعوه فيها إلى رعاية الشعب ، والنظر إلى بؤس الفلاح ، ومما جاء فيها قوله :

الشعب أنّ بما يعانى ريفه وكأنه قفر بلا سكان
والعابثون الصائحون تنعموا فكأن هذا الريف ليس يعانى
والزارعون المحسنون تمرغوا فى الترب كالموتى بلا أكفان

واختتمها بقوله :

فاقبل رجائى فهو أنبل غاية من كل مدح لا يشيب رجاء
واسمع لصوت الشعب من فم شاعر يأبى رياء المادحين رياء

وهكذا ظل أبو شادى نصيرا للحقيقة ، بل مجنوناً بحبها ، ظل وفياً لمبادئه الرفيعة لا يتخلى عنها ، فكم خاصم وخاصم أدباء لانحرافهم عن الجادة . ولكنه كان منصفاً عادلا أمينا فى وزن أدبهم وصنائعهم الفنية ، والنزاهة الفكرية أعلى سمات الفنان[1].

واقرأ من نقد الدكتور طه حسين لقصيدة شوقى فى توت عنخ آمون التى مطلعها :

قفى يا أخت يوشع خبرينا   أحاديث القرون الغابرينا

قوله فى كتابه « حافظ وشوقى » :

ولعل الشاعر يعذرنى أيضاً إذا لم يعجبنى هذا البيت :

ولدت له (المآمين) الدواهى   ولم تلدى له قط (الأمينا)

فلفظ « المآمين » فيه نبوّ ، ولفظ « الدواهى » يبعث الاشمئزاز فى النفس ، ولفظ « قط » يخلو من كل جمال شعرى ، والبيت كله غامض برغم هذه الحاشية التى أضافها الشاعر[2] ، والبيت كله مخالف للحق ، فليس من الحق فى شىء أن ملوك مصر جميعاً كانوا كالمأمون ، وليس من الحق أنه لم يكن بينهم من أشبه الأمين . على أنى أبحث عن هـــذا الشبه فلا أجده ، وأكاد أخشى أن يكون الشاعر قد ظلم الأمين ، كما ظلمه القصاص والرواة .

ثم مضى الشاعر فى لفظ سهل ، ومعنى ليس بالغريب ولا بالمبتذل إلى أن قال فأجاد اللفظ والمعنى :

---

(١) شعراء مجددون ٦٤ (دار الطباعة المحمدية — القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) يشير الدكتور طه إلى الحاشية التى وردت فى شرح هذا البيت ، ونصها : إشارة للخليفتين الأمين والمأمون ، وقد اختار المأمون لأنه كان أفضل بنى العباس حزماً وعزماً وحلماً وعلماً ورأياً ودهاء وهيبة وشجاعة . أى ولدت له أبناء صاروا ملوكا ، وكانت صفاتهم فى الملك كالصفات التى عرفناها فى المأمون . وانظر الشوقيات ٢٧٢/١ (مطبعة دار الكتب المصرية — القاهرة ١٩٤٦) .

تعالى الله ، كان السحر فيهم   أليسوا للحجارة منطقينا

واستأنف مضيّه ليس بالجيد ولا بالردىء إلى أن انتهى إلى الخلود ، فأحسن وصفه ، وأجاد التعبير عنه . ولا سيما حيث يقول:

وأخذك من فم الدنيا ثناء   وتركك فى مسامعها طنينا

وإن كنت أجد لفظ « الطنين » قلقا فى موضعه ، ضعيفاً كل الضعف غير ملائم لصدر البيت . انظر إلى هذا الصدر تجده فخماً ضخماً واسعاً رائقاً « وأخذك من فم الدنيا ثناء » . ثم انظر إلى عجز هذا البيت تجده خاملا ضئيلا نحيفا . وهل تستطيع أن تضع « الطنين » بإزاء هذا الثناء الذى ينطق به فم الدنيا ؟ وأين يقع الطنين هذا الصوت النحيل من هذا الثناء ، ثناء الدنيا الذى لا حدّ له ؟

فناجيهم بعرش كان صنواً   لعرشك فى شبيبته سنينا

فهو لا يخلو من مسحة شعرية . ولكنى اعتذر إلى الشاعر إذا استثقلت هذا البيت الذى نظمت فيه أسماء الفراعنة نظم الخرز :

وتاج من فرائده (ابن سيتى)   ومن خرزاته (خوفو) و (مينا)

ويتناول الدكتور طه فى هذا الكتاب قصيدة حافظ إبراهيم التى مدح بها الملك فؤاد فى قصيدته التى أولها :

أقصر الزعفران لأنت قصر   خليق أن يتيه على النجوم[٢]

فيقول: «إن الشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما فى نفس الشاعر من عاطفة . مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطرياً بريئاً من التكلف والمحاولة. فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها ، فليس هناك شعر ، وإنما هناك نظم لا غناء فيه . ولست أدرى أخلت نفس حافظ من العاطفة القوية ، أم عجزت هذه

---

(١) حافظ وشوقى ١٠٠ (مطبعة الاعتماد — القاهرة ١٩٣٣) .

(٢) ديوان حافظ إبراهيم ٩٨/١ (المطبعة الأميرية — القاهرة ١٩٤٨) .

العاطفة عن أن تجرى لسان حافظ بالشعر الجيد ؟ ولكنى أعلم أن ليس فى هذه القصيدة من هذا الشعر شىء !

وأول ما يؤذيك حين تقرأ هذه القصيدة خلو أبياتها جميعاً من كل معنى رائع أو تصوير بديع . فإنك تنتقل من البيت إلى البيت ، فلا تجد إلا ألفاظاً مرصوفة . وكلها منظومة يتلو بعضها بعضاً . وتدل على معانيها اللغوية لا أكثر ولا أقل . . فإذا عمد الشاعر إلى التشبيه أو المبالغة . أو أى حيلة من هـــذه الحيل اللفظية التى يخلص بها الشعراء من المآزق ، لم يجد إلا ألفاظاً مألوفة ، ومعانى كثيراً ما رددها الشعراء ، وطرقا من التعبير قد سئمها الناس !

فانظر إليه حين أراد أن يقول إن صاحب الجلالة قد رفع شأن الأزهر الشريف ، كيف لم يستطع أن يقول إلا شيئاً عاديا مبتذلا ، يردده الناس جميعاً ، ويسمعه الناس جميعاً ، فلا يجدون فيه غرابة ولا لذة ، فقال :

قضيت به الصلاة فكاد يزهى   بزائره على ركـــن الحطيم

فهل تجد فى هذا البيت معنى طريفاً ، أو وصفاً رائعاً ؟ وهل تجد فى هذه المبالغة شيئاً من الجمال ؟ .

وانظر إلى مبالغة أخرى كيف أساء الشاعر أداءها ، فقال يريد أن يصف قوة النهضة المصرية ، وأن يستنبط هـــذه القوة من شدة الخمول القديم :

أفقنا بعـــد نوم فوق نوم   على نوم كأصحاب الرقيم

فهل تجد جمالا أو شعراً فى كثرة هذا النوم ؟ أليس يذكرك هذا البيت بيتاً مثله قديماً ، وهو قوله :

فما للنوى جذ النوى قطع النوى   كذاك النوى قطاعة لوصالى

سمع الأصمعى هذا البيت فقال : لو سلط الله على كل هذا النوى شاة فأكلته(١) ؟!

ومن خير ما يستشهد به فى هذا المعرض ما علل به الدكتور طه إجادة حافظ لفن الرثاء وإتقانه والبراعة فيه ، فقال إن نفس حافظ كانت قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال مزاج . وكانت إلى ذلك وفية رضية لا تستبقى من صلاتها بالناس إلا الخير، ولا تحتفظ إلا بالمعروف، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به، والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلا يحتذى ونموذجا يتأثر . وكانت إلى هذا وذاك ترى دينا عليها ، لا أقول لنفسها ولا أقول للناس ، وإنما أقول للحق والفن والتاريخ . لا ترى خيرا إلا سجلته، ولا تحس معروفا إلا أذاعته، كأنما كان الذين يحسنون إلى أنفسهم أو إلى خاصتهم أو إلى جماعة من الناس قليلة أو كثيرة يحسنون إلى حافظ نفسه ؛ وكأنما كان حافظ يؤمن بأن من الحق عليه أن يشكر للمحسن إحسانه ، ويسجل لصاحب المعروف معروفه ؛ مهما يكن مصدر هذا الإحسان والمعروف ، ومهما يكن موضوعهما ! فهذا أحد الأمرين الذين كانت تمتاز بهما نفس حافظ ؛ حس قوى دقيق ، وخلق رضى كريم . فأما الأمر الآخر فصلة غريبة متينة بين هذه النفس القوية الكريمة وبين نفوس الشعب وميوله وأهوائه وآماله ومثله العليا (٢) .

وكذلك هذه الموازنة الفريدة بين شوقى وحافظ ، وتعليل البساطة فى شعر حافظ والتعقيد فى شعر شوقى ، وفى ذلك يقول الدكتور طه :

«فأما طبيعة حافظ فيسيرة جداً، لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، وهذا اليسر هو الذى يحببها إلينا ، وهو الذى يجعلها فى الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى . حافظ تلميذ صريح للبارودى قلده منذ نشأ.

---

(١) حافظ وشوقى ١١٠ .

(٢) حافظ وشوقى ١٥٢ .

ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودى نفسه . وكما كان علم البارودى بالأدب محدوداً لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك. وكان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لا نطقا ولا فهما. ستقول : ولكنه ترجم البؤساء ، واشترك فى ترجمة كتاب فى علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم البؤساء ولكن فى أى مشقة ومع أى جهد !.. رحم الله حافظا ، لقد لقى فى ترجمة البؤساء عناء عظيما ، عناء فى الفهم ، عناء فى استشارة المعاجم ، وعناء فى الصيغة العربية نفسها. وكثيرا ما كان حافظ يعجز عن فهم فكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ، ويعرضنا من معنى الكاتب الفرنسى لفظه هو بما فيه من جمال وجزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين . لم يستفد حافظ إذا لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئا يذكر ، فهو غير مدين لأوربا بشىء من أدبه . ثم لم يكن حافظ فقيها بالأدب العربى، إذا توسعنا فى معنى هذا الأدب ، لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم. بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغانى ودواوين الشعراء ، وكان يفهم الأغانى والدواوين بقدر ما يستطيع، فيصيب كثيرا ويخطىء أحيانا . ويكفى أن تقرأ مقدمة ديوانه ، وتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالهما سديف، لتعلم إلى أى حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفن السفاح أمة وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلا شديدا لم يفنها ولم يبدها . ولكن حافظا كان يظن فى أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء لأمة . غنيت ذاكرة حافظ، ولكن عقله ظل فقيرا ، فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة، وعلى الحياة، المحيطة به من جهة أخرى . استمدت موضوع شعره من هذه الحياة واستمدت صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله إلى طبائع الأشياء ، ولم يصل إلى أسرارها فعجز عن إجادة الموضوع، ولكن ذاكرته كانت قوية جدا: وكان حظه من الحفظ غريبا ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة

عربية، أوقل سليقة أعرابية، فأتقن الصورة وبرع فيها، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى (١).

أما طبيعة شوقى، فى نظر الدكتور طه، فشىء آخر: إنها طبيعة معقدة ينبئنا شوقى نفسه بتعقيدها، فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من اليونان وأثر من الشركس. التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع، واصطلحت على تكوين نفس شوقى. فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأنآها عن السذاجة، وهى بحكم هذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب، غنية كأوسع ما يكون الغنى. ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من حوادثها وتجاربها، ومن كنوزها وغناها ما يزيدها خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة. كان شوقى يحسن التركية، وكان متقنا للفرنسية، قد برع فيها نطقا وفهما. وكان فى أول أمره كثير القراءة حريصا على الفهم، فقرأ كثيرا وفهم كثيرا وتمثلت نفسه ما قرأ وما فهم. وانضم إلى هذه العناصر التى كانت تركب طبيعته عنصر جديد هو العنصر الفرنسى الذى عمل فى عقله وخياله ومزاجه كله.. ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة. عاصر شوقى العرب فى شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية. وعاشر الترك فى حياته اليومية، واتصل بهم أشد اتصال، فعظم العنصر التركى فيه، ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاشر شوقى قدماء اليونان كما عاشر قدماء العرب، ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل (٢).

وكذلك ألف الأستاذ العقاد كتابه الشهير «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» وقد درس فيه جماعة من أعلام الشعراء فى عصر النهضة، وهم حافظ إبراهيم وحفنى ناصف، وإسماعيل صبرى، ومحمد عبد المطلب، وتوفيق البكرى، وعبدالله فكرى، وعبد الله النديم، وعلى الليثى، ومحمد عثمان جلال، ومحمود سامى

---

(١) حافظ وشوقى ١٩٦.

(٢) حافظ وشوقى ١٩٩.

البارودى ، وعائشة التيمورية، وأحمدشوقى. وقال العقادفى تقديمهم: «إن معرفة البيئةضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة ، فى كل جيل. ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ؛ وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً . وهى حتى فى هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشئوا على الدروس الدينية ، ومن نشئوا على الدروس العصرية، واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك .

وكان من أدباء مصر فى الجيل الماضى من درس فى باريس، ونشأ على نشأة أهل الاستانة ، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ، ونشأ فى قرية من قرى الصعيد ، وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ، ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام ، وكان منهم من اطلع على أعرق الأساليب العربية ، ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب . ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التى عبر بها الشعر المصرى الحديث بغير فهم هذه البيئات ، ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ، ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذى طرأ على الأذواق فى أواخر القرن التاسع عشر ثم فى أوائل القرن العشرين بغير استقصاء معنى الأدب والشعر ، كما كان ملحوظاً فى جميع تلك البيئات(١) .

وقد تناول العقاد أولئك الشعراء واحداً واحداً ، فشرح بيئته أدق شرح وأوضح أثرها فى ذوقه وفى شعره .

ومن أمثلة ذلك قوله فى إسماعيل صبرى الذى كان يتمثل فى شعره الذوق القاهرى : «فى هذه البيئة نشأ إسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصير

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ٤.

بلطائف الكلام، فنشأ على ذوق قاهرى صادق يعرف الرقة بسليقته وفكره وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه . وإن هذا الذوق لخبير بالجيد والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج فى رونق الفصاحة ولكنك خليق أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها، فإذا استطعت أن تتخيل أناساً من الأحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين فى ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن أو قبيح صحيح قويم ، ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحرارتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة ، وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين .

ولما تهيأ لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم فى فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوربيين فى لغتها كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهى فى حالة تشبه الذوق القاهرى من بعض الوجوه، لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباكية التى كان يمثلها «لامرتين» وإخوانه الأرقاء الناعمون . وليست هذه الطريقة بالتى تبعث القاهرى من أبناء الجيل الماضى إلى تبديل سمته، واليقظة لهبوط حرارته ، والتحول عن حجرة النوم والفتور .

فإسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، إلا أنه لا يتعدى فى شعره ونقده نطاقا يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى ، وذوق المدرسة « اللامرتينية » فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتمييز .

شعره لطيف لا تعمّل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده بصير عارف بالزيف كله، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها، وأثره فى تهذيب الأذواق ونفى ما كان فاشيا من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه ، ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

وإن شئت فقل إن أدب الرجل كان أدب « الذوق » ، ولم يكن أدب النزعات والخوالج ، وأدب السكون ، ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح الحسن ، ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور .

إذا قال شاعر إن عزيمة البطل الممدوح تصدم الصخر الأشم فتهده وتمهده ، قال صبرى إن عزيمة بطله « تلامس » الصخر ، فتنبت فيه الأزهار :

وعزيمة ميمونة لو لامست   صخراً لعاد الصخر روضاً أزهرا

وشبيه بهذا أن يقول صبرى فى الغزل والتشبيب :

يالواء الحسن أحزاب الهوى   أيقظوا الفتنة فى ظل اللواء
فرقتهم فى الهوى ثاراتهم   فاجمعى الأمر وصونى الأبرياء
إن هذا الحسن كالماء الذى   فيه للأنفس رىّ وشفاء
لا تذودى بعضنا عن ورده   دون بعض واعدلى بين الظماء

فهنا « ذوق » وكياسة ، وليس هنا عشق وحرارة . وان تذكرنا هذه الأبيات بعاشق يهوى معشوقاً يقف عليه نفسه ، ويطلب إليه أن يقف نفسه عليه ، وإنما بنديم قاهرى فى سهرة من سهرات الطرب يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى إليها والثناء عليها ، ولا يشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الأحزاب ، والعدل بين الظماء (١) !

ولا نظن النقد العربى قد ظفر بكثير من أمثال هذا الطراز من النقد فى العمق والتحليل ، والتقويم على أساس منطق سليم ، يقع موقعه من القلب والعقل ؛ ويكون مثالا يحتذى للنقد الصحيح .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ٣٥ .

ودرس مختار الوكيل فى كتابه « رواد الشعر الحديث » أربعة من أعلام المعاصرين هم : خليل مطران، وعبد الرحمن شكرى ، وأحمد زكى أبو شادى ، وعباس محمود العقاد . وعلى الرغم من أن كتاب « رواد الشعر الحديث » كتاب صغير من حيث الحجم، وأن مؤلفه كتبه فى طليعة حياته الفنية ، ألمّ صاحبه فيه بأهم النواحى وأبرز الخصائص والسمات التى تميز كل شاعر من أولئك الأربعة الأعلام ، ومن أمثلة ذلك قوله عن عبد الرحمن شكرى إنه « شاعر رمزى غامض الصور فى الكثير من شعر الحالات النفسية ، وأكبر الظن عندى أن اضطراب نفسه ، وتقلقل خواطره هو السبب الأول فى غموضه وجنوحه إلى الناحية الرمزية ، ولكنه على كل حال لا يغرب كثيراً ، ولا يتعب الأذهان ولا يرهقها بحل الأمور المبهمة، كما يعمد إلى ذلك بعض شعراء الفرنجة المعاصرين ، وإنما هو يحاول التوارى بالصورة التى فى ذهنه عن العقول بعض الشىء . ولكنه على كل حال لا يختفى عنها تماماً . وهو فى قصيدة « كلمات نفس » يصور لك نفسه صوراً غامضة ممتزجة فى قوله :

فطوراً أكون كبعض الهبا ءلج به العاصف الثائر
وطوراً أكون كذات القلو ع هم بها الهائج المائر
وطوراً أكون كأرجوحة يرجرجها طفلها الجامح
وطوراً أكون كغصن الجنى يميل بها الثمر الصالح

فهذه القلقلة الفكرية الصريحة من شأنها أن تبعث على الغموض فى التعبير . وأحسب أن عبد الرحمن شكرى شاعر رمزى بطبعه ، وليس إلى التعلم والثقافة الرمزية سبيل إلى عقله الميال بطبعه إلى الشعر الرمزى . وهو فى قصيدته « الصنم المكسور » يعطى صورة رمزية للحب الضائع المفقود فى قوله :

عابد يبكى على صنمه عاف وردالعيش من سقمه

عابد من حسنه صنما خال كل الفضل فى صنمه
حطمته قولة فهـــوى كحطيم الجص منهشمه
كنت لى حلما ألوذ به خاب من يبكى على حلمه

إلى أن يقول :

كان قلبى معبداً لكم ويح قلب ريع من صنمه

وليست هذه كل مظاهر شاعرية شكرى ، ولكنها أثارة منهـــا . أما شاعريته فتحتضن الحياة جميعها ، لأنه شاعر عبقرى . وهو وإن كان برز حقا فى شعر الموت والجنون ، وفى الشعر الرمزى إلا أن ذلك لا يعنى أنه قصر فى قصائده العاطفية أو التصويرية أو الطبيعية[1] .

وتعاون الأستاذان مصطفى السحرتى وهلال ناجى على تأليف كتاب أسمياه « شعراء معاصرون » وقد درسا فيه عدداً كبيراً من الشعراء العرب المعاصرين ، هم : الشاعر القروى ، وعبد الرحمن شكرى ، وحسن كامل الصيرفى ، وخالد الجرنوسى ، وعبدالعزيز عتيق ، وكمال نشأت ، وعلى هاشم رشيد ، وكامل أمين ، وعبده بدوى ، وكمال ناصر ، وسعد دعبيس ، وسيد أحمد الحردلو ، وملك عبد العزيز ، والدكتور يوسف عز الدين ، ونعمان ماهر الكنعانى ، والدكتور داود سلوم ؛ وبلند الحيدرى ، وكاظم جواد ، وعبد الخالق فريد ، وصفاء الحيدرى ، وعلى جليل الوردى ، وحسن الجواهرى ، وماجد العامل .

ويزخر هذا الكتاب بالدراسات الجيدة ، والتحليلات المستفيضة لكثير من هؤلاء الشعراء . وتلك الدراسات التحليلية تكشف عن أبرز خصائص أولئك الشعراء واتجاهاتهم ، والعوامل المختلفة التى أثرت فى تلك الاتجاهات ومن أمثلة تلك الدراسات ما كتب الأستاذ هلال ناجى عن الشاعر عبد العزيز عتيق يصف فنه الشعرى فى ديوانه « أحلام النخيل » : ونظرة

(١) رواد الشعر الحديث ٤٦ .

متعمقه فى الديوان تكشف أن عتيقا قد تقلب فنه الشعرى بين الكلاسيكية الجديدة فى فجر حياته، وتبدو أطياف العقاد بأسلوبه، ثم مسح شعره بالمسحة الابتداعية عندما اتصل بجماعة أپولو. وإن حافظ على ديباجته المنهجية «الكلاسيكية» . ثم انتهى إلى الواقعية . وقد ضم ديوانه ألوانا مختلفة من الشعر : شعر وجدانى وغزلى . وشعر فى الطبيعة استوحاه من القرية والمدينة الصغيرة وثغر الإسكندرية . وانتهى به المطاف إلى الشعر الوطنى الثورى ، وإن كان لايزال عليه صبابة غزلية . وصياغة عتيق فى أغلب قصائده جزلة وموسيقاه هادئة ، وقد تعلو وتتوتر فى حالات الانفعال القوى . وإيقاعات قصائده تتراوح بين الجهر والهمس . أما الإيقاعات الجهيرة فتبرز فى أغلب القصائد. وتبدو الإيقاعات الهامسة فى طائفة أخرى(١).

ومن الآثار الممتازة المتعمقة فى تتبع الأدب الحديث ودراسة ظواهره الجديدة وتقويم هذه الظواهر الكتاب الذى ألفته نازك الملائكة عن «قضايا الشعر المعاصر» ويرفع من قيمة هذا الكتاب أن صاحبته شاعرة فى طليعة شواعر العرب فى العصر الحديث ، فهى تعرف من أسرار هذا الفن وأسرار جماله عن طريق التجربة ما لا يعرف غيرها من أصحاب النظريات ؛ إلى جانب ثقافتها الأدبية العميقة ، ولذلك كانت آراؤها ودراستها فى هذا الكتاب جديرة بالاهتمام . وقد جعلت كتابها فى قسمين ، درست فى القسم الأول منهما « الشعر الحر » دراسة واسعة عميقة ، فتكلمت عن بدايته وظروفه ، والجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر ، والعروض العام له ، ومشاكله الفرعية ، وأثره فى الجمهور وفى الفن الشعرى ، وعددت أصناف الأخطاء العروضية فيه ، وتكلمت عن « البند » ومكانه من العروض العربى ، وناقشت « قصيدة النثر » على أساس اللغة والنقد الأدبى .

---

(١) شعراء معاصرون ٦١ (دار العهد الجديد للطباعة — القاهرة ١٩٦٢) .

وفى القسم الثانى درست فن الشعر ، فعالجت هيكل القصيدة ، وأساليب التكرار ودلالته فى الشعر ، والصلة بين الشعر والحياة ، والشعر والموت . وعقدت فى هذا القسم بابا لنقد الشعر ، تكلمت فيه عن مزالق النقد المعاصر ، وعن الناقد العربى والمسئولية اللغوية .

ومزية هذا الكتاب — كما يقول مقدمه الدكتور عبد الهادى محبوبة — لا تنحصر فى توضيح مفهوم «الشعر الحر» الذى اختلف فى تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلا عن الشعراء المجددين ، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة فى فصول مطولة ، ودعت العروضيين والشعراء إلى دراستها ، فإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلا فى علم العروض والقوافى الذى لم يتناول بطبيعة الحال هذا الأسلوب المعاصر فى الوزن .

وليس ذلك فحسب ، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جدية فى سنة ١٩٤٩ م ثم درست أسبابه الاجتماعية كما تمثلتها هى ، وكرست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم . فلا يقعون فى الأخطاء . والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر اليوم حافل بالغلط العروضى والسقطات . غير أنها تشعر فى يقين أن هذا الغلط لن يستمر ، لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهما وتذوقا لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية . كما خصصت المؤلفة فصلا طويلا للأخطاء العروضية الشائعة ، صنفتها فيه إلى أصناف ، ووضعت لها عناوين مميزة ؛ والكتاب فضلا عن هذا دعوة إلى تطوير أساليب النقد العربى بحيث يساير الشعر المعاصر ، وبالتالى الحياة المعاصرة نفسها ، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فعلية أحياناً نجدها مبثوثة فى عناوين الكتاب ، ولاسيما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد فى فصول فى النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التى تدعو إليها . والتى تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة فى النقد الأدبى (١) .

---

(١) راجع مقدمة (قضايا الشعر المعاصر) ١٤ — منشورات دار الآداب : بيروت ١٩٦٢ .

ولا نستطيع فى هذا المجال أن ننسى كتاباً صغيراً فى حجمه . ولكنه كبير فى وزنه ، وجودة الآراء التى بسطها صاحبه فيه ، وأعنى به كتاب الأستاذ وديع فلسطين الذى سماه « قضايا الفكر فى الأدب المعاصر » الذى تناول فيه جملة من المشكلات الأدبية المعاصرة . وأدلى بصريح الرأى فى كل منها ، ومنها قضايا العامية والفصحى ، والشعر المرزون المقفى ، والإبانة والرمز ، والمسرحية فى الأدب ، والالتزام فى الأدب ، وغير ذلك من القضايا الأدبية المعاصرة التى تتصل بالتفكير والتعبير .

وهكذا شغلت قضايا الأدب الحديث ودعواته التجديدية البناءة والهدامة على السواء جهود المفكرين والنقاد المعاصرين الذين رصدوا لتلك الحركات والظواهر . وتصدوا لها بالدرس والتحليل والتقويم فى مقالات وكتب كثيرة .

* * *

أما الفنان اللذان لقيا رواجا فى هذا العصر طغى على رواج فنون الأدب الأخرى ، وأعنى بهما فن القصة وفن المسرحية ، فقد وجدا لهما فى عالم النقد ميدانا رحباً فسيحاً على صفحات الجرائد والمجلات ، وفى الكتب المطبوعة المنشورة ، واستطاع الناقدون أن يتناولوا فى نقدهم طبيعة القصة العربية ، وأن يصلوا هذا الفن بفن القصة عند غيرنا من الأجانب ، وأن يوازنوا بين قاص وقاص ، وأن يدرسوها من ناحية موضوعاتها ، ومن ناحية فنيتها ، ومن ناحية لغتها ، ومن ناحية أهدافها ، ومن ناحية علاقتها بحياة الجماهير .

وبين يدى كثير من الدراسات فى فن القصص ، فى مقدمتها ما تضمنه كتاب الأستاذ محمود تيمور « فن القصص » وكتاب الأستاذ يحيى حقى « خطوات فى النقد » وقد عرض الأول لفن القصة فدرسها دراسة يغلب عليها الطابع النظرى ، فى حين أن كتاب الأستاذ يحيى حقى يتميز بطابعه العملى ، لأنه درس كثيرا من القصص العربية ، فشرحها وحللها ، وأبان عن مواطن الإجادة ومواضع القصور فى كل منها : مع مقدمات عرض فيها لطبيعة القصة العربية ، ووازن فيها بين كتابها العرب ، وبينهم وبين كتابها

فى أوربا ، وهو يرى أن مركز القصة الصغيرة يختلف فى الآداب الغربية عنه فى مصر ، ففى أوربا لا تزال الغلبة للقصة المطولة ، بل قد يبالغ بعض المؤلفين اعتماداً على شهرتهم فى إطالة قصصهم ابتغاء لأجر كبير ، كما فعل ويلز فى قصته الأخيرة « دنيا وليم كريسولد » ، وهى من ثلاثة أجـــزاء . وقد أجمع كافة النقاد على أنه كان بإمكان للمؤلف أن يختصرها فى جزء واحد ، بدلا من هذه الأجزاء الثلاثة . أما فى مصر فالقصة المطولة لم تولد بعد[1] ، ويخرج من بحثنا بطبيعة الحال القصة المسرحية ، فالقصة القصيرة إذن هى المتغلبة ، ولها أنصار عديدون .

ويرجع الـكاتب ذلك إلى أسباب كثيرة أهمها أن الجرائد اليومية تمثل الطريق الوحيد الذى يستطيع أن يظهر فيه الـكاتب إذ لم تبدأ مطابع كثيرة بعد فى نشر مجاميع قصصية قصيرة كما هو الحال فى أوربا . ولا شك أن الجرائد تفضل نشر قصة صغيرة كاملة مستوعبة الموضوع عن أن تنشر قصة مطولة لـكاتب غير مشهور . ثم قلما يجد المؤلف مشكلة مصرية تستدعى بحثا مطولا يستغرق صفحات كثيرة ، ويمكن بحث ما يريده المؤلف فى قصة قصيرة . ونشأ اعتقاد بأن كتابة قصة صغيرة أمر ميسور ، ومن هنا طغت على الجرائد قصص كثيرة ، وهى فى الواقع محاولات غير ناجحة ، إذ لا شك أن من أشق الأمور أن يعانى المؤلف المصرى كتابة قصة صغيرة اللهم إلا إذا كان ذا موهبة توحى له ما يكتب . فليس وراء الـكاتب المصرى ماض يعتمد عليه ، ولا تقاليد تهديه فى طريقه ، وهو فوق ذلك معرض للتأثر بخداع الآداب الغربية التى يدرسها ، فيؤلف قصصا يسميها « قصصا مقتبسة » ينحو فيها منحى أحد الـكتاب الإفرنج ، إذ يندر أن يـكتب كاتب فى مصر دون أن يتشبع أولا بمؤلف إفرنجى يعتبره مثلا أعلى يصبو إلى تقليده . فـكم فى مصر من تلاميذ لبول بورجيه وديكنز ،

(١) هذا كلام قديم كتبه المؤلف فى صحيفة كوكب الشرق فى فبراير سنة ١٩٢٧ فى نقد مجموعة قصص مصرية عنوانها « سخرية الناى » للأستاذ محمود طاهر لاشين .

ولا ننسى الشغف بالأدب الروسى من ديستوفسكى وتشيكوف إلى أرتز بايشيف. وأمثلة القصص المقتبسة كثيرة منها «أبى درش» لمحمود تيمور، و «الانفجار» لمحمود طاهر.

وهذه النزعة خطيرة على القصة المصرية، لأن المقتبس يسهل لنفسه دون أن يشعر وهو مندفع فى تحبيذ القصة التى يريد أن ينقل عنها إلى أن يكيف المناسبات المصرية على مقياس القصة بدلا من أن يتصرف فى موضوع القصة ليجعلها موافقة للجو المحلى. ومن هنا نجد فى معظم هذه القصص تكلفا واضطرابا فى مواقف كثيرة(١).

وقد تناول الدكتور شوقى ضيف فى الفصل الرابع من كتابه «شوقى شاعر العصر الحديث» مسرحيات شوقى بالدراسة والتحليل، وطبق عليها أصول فن المسرحية فى الغرب، فالمأساة عند شوقى «كما هى فى الغرب تعتمد على فصول، وتنقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، يساق فى فاتحتها عادة وصف الأماكن والملابس والأشخاص الذين يمثلون. وتبدأ المأساة بفصل يمهد للصراع، وما تزال الأفعال والأقوال تنمو، حتى تظهر العقدة واضحة، ثم تحل. وكل ذلك يعتمد على الحركة، كما يعتمد على ضرب من السببية يربط بين الحوادث المتتابعة، ويقوم بهذا كله أشخاص يتميز بينهم بطلان، وهم جميعا يكشفون عن أنفسهم بأفعالهم وأقوالهم وملاحظاتهم وتعليقاتهم، ونعد منذ المنظر الأول فى المأساة للتعرف على الحادثة الابتدائية التى ينشأ منها الصراع بين الحب والواجب أو بين الخير والشر، وما تزال الحوادث تنهض حتى تبلغ الأزمة غايتها. وكل ذلك ينعقد فى خيوط من الحوار والحركة، وهى خيوط تعرض علينا الدوافع والنزعات والعواطف والانفعالات، وخاصة لبطلى المأساة، بل لكل من يساهمون فيها متكلمين ومتحركين.

---

(١) يحيى حقى : خطوات فى النقد (مكتبة دار العروبة — القاهرة) ص ١٥ .

وخلال المناظر والمشاهد وأثناء المواقف المختلفة نطلع على صفات الأشخاص ، وتتدرج أمامنا حوادث المأساة فى حركة دافعة ، إذ يعرض علينا أشخاص المأساة فى الصراع الذى يقومون به ويتقلبون فيه منذ المشهد الأول ، وما نزال نجرى معهم فى متشابكات نشأت من هذا الصراع . وما تزال هذه المتشابكات تنمو حتى تصل إلى نقطة التحول ، وتتحول سريعا إلى خاتمة المأساة .

«وهذا كله يعنى أن شوقى أقبـــل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الكلاسيكى فى فرنسا أثناء القرن السابع عشر إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة ، وكانت الدراما لا تزال أرستقراطية ، فهى لا تعنى بالحياة الواقعية ، إنما تعنى بالملوك والنبلاء ، كأنها لا تريد أن تخوض فى الحياة العادية المألوفة ، إنما تريد أن تتسامى وترتفع عن هذه الحياة ، وأيضاً فإنها كانت ترتفع فى لغتها عن اللغة العادية إلى لغة بلاغية ممتازة ... ونراه بعد ذلك يستقل عنها استقلال من اتصل بالمدرسة الرومانتيكية وفهمها ، فهو لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع ، وما كان يقال من أن حوادث المسرحية يجب أن تقع كلها فى يوم وليلة ، وفى مكان واحد ، وتدور كلها حول موضوع واحد . وعلى هذه الأسس كانت تؤلف المسرحيات ظنا من الشعراء بأن اليونان اتخذوها قواعد لا ينحرفون عنها فى صنع مسرحياتهم ، وهو ظن واهم ، لم يتنبه له الفرنسيون طوال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى جاء الرومانتيكيون ، وفطن الشعراء إلى أن اليونان لم يكونوا يتقيدون بهـا فانفكوا عن وحـــدتى الزمان والمكان ، كما انفكوا أحيانا عن وحدة الموضوع .

« وجارى شوقى الرومانتيكيين فى ذلك ، كما جاراهم وجارى من جاء بعدهم بل جارى شكسبير أيضاً فى إدخال عناصر فكاهية فى مآسيه . وهى عناصر

لا نجدها بتاتاً فى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، إنما جاء بها شكسبير وتابعه فيها أصحاب المدرسة الرمانتيكية ومن خلفوهم وسار شوقى على هذه السنة فى مآسيه ، فأجرى فيها تيارا فكاهياً . وإن كان غير حاد . بل وإن تقطع أحيانا . فقد عمد إليه فى غير مبالغة[١] .

وعلى هذا النحو من تتبع المؤلف لشوقى فى تردده فى مسرحياته بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، أو استقلاله عن تعاليم هذه المدرسة وتلك ، وعمله على رعاية ما يغذى عواطف الجمهور ، واهتمامه بالشعر الغنائى فى مسرحياته أكثر من اهتمامه برعاية الجانب التمثيلى أحيانا ، يدرس المؤلف مسرحيات شوقى دراسة الناقد الخبير . فيقول مثلا عن مسرحية « على بك الكبير » إنها « جيدة من حيث تصميمها ؛ ومن حيث تداخل نوعى الصراع اللذين امتدا فيها . فقد استمرا متشابكين ومتصلين اتصالا منطقيا . واتصلت الحركة أيضاً واطردت ، ووواضح أنها مسرحية تاريخية ، وقد اختار لها شوقى الحقبة الخطيرة من حياة على بك الكبير . ولم يوزعها على حوادث مختلفة وأشخاص كثيرين ، بل ركزها فى حدود ضيقة ، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصر كله . بل اكتفى ببعض الحقائق . وكل ذلك يعنى نجاح المسرحية من حيث البناء التمثيلى . وقد قصد شوقى بها إلى إرضاء الشعور الوطنى ، وكانت الفرصة مواتية بشكل أقوى وأحد مما كان عليه الشكل فى مصرع كليوباترا وقمبيز ، فبطلة الأولى أغرقت بلادها فى محيط شهواتها ولذاتها ، وغرقت المسرحية الثانية فى الحوادث والشخوص . أما هذه المسرحية فبطلها من أفذاذ المماليك الذين حاولوا أن يكون لهم مجد بمصر لا يطاوله مجد . وقد استطاع أن يخلصها من أنياب الدولة العثمانية وأظافرها وأن يعد لها حياة كريمة .

« وشوقى لا يستغل فى المسرحية الشعور الوطنى فحسب ، بل يستغل أيضا الشعور الإسلامى ، وبذلك يخاطب العاطفتين الوطنية والدينية فى

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ١٩٢ (دار المعارف — القاهرة ١٩٥٣) .

كثير من مشاهد المسرحية ، وهو يستهلها بقول الماشطة حين سمعت آذان العصر فى قصر على بك :

ما زالت السُّنَّـــه والـبرُّ فى مصر
يا رب أيِّدهـا بالعــز والنَّصر

ولا يستغل هاتين العاطفتين فقط ، بل يستغل أيضاً العاطفة العربية التى تجمع بين الشعوب الناطقة بالضاد ، ويمزج بين هذه العواطف جميعاً فى كثير من جوانب المسرحية[1] . .

أما مسرحية قمبيز ، فيرى الدكتور شوقى ضيف أن الشاعر فيها « كان ممثلا ، ولم يكن مغنياً ، وقد كثرت بها الحوادث والأشخاص ، فضعف فنه الشعرى ، ولم نعد نجد صوراً رائعة على نحو ماوجدنا فى مصرع كليوباترة ولم نعد نجد شعراً وجدانياً يتغنى العواطف على نحو ما رأينا هناك . وانتهز العقاد الفرصة ، فحمل فى رسالته « رواية قمبيز فى الميزان » حملة منكرة على قيمة هذه المسرحية من الوجهة الأدبية ، ووقف خاصة عند اختلاف الأوزان والقوافى ، ولكن هذا الاختلاف منهج عام لشوقى فى جميع مسرحياته ، وضعف شعره فى هذه المسرحية لم يجىء كما ظن من هذا الاختلاف ، وإنما جاء من عدم عنايته به من الناحيتين التصويرية والموسيقية . ولا نقصد الموسيقى الظاهرة التى تضبط بالأوزان والقوافى ، وإنما نقصد الموسيقى الخفية . وأيضاً فقد قصر شوقى فى التغنى بالعواطف . وكل ذلك أضعف شعره وفنه فى قمبيز . وقد حاول العقاد أن يوحد القوافى فى جوانب من الحوار بين الشخوص ، ليدل على أن توحيد القوافى خير من تنويعها ، وعرض ذلك فى سخرية مرة ... على كل حال هبط شوقى فى هذه المسرحية عن مستواه الفنى الذى حلق فيه . ولكن هذا الهبوط ينبغى ألا يجعلنا نزرى عليه ولا على فنه ، فكل شاعر ممثل تتفاوت تمثيلياته من حيث الجودة ، وتقصيره

---

(١) المصدر السابق ٢٢٧ .

فى تمثيلية أو مسرحية لا يصح أن يتخذ مركزاً للهجوم عليه والغض منه ، بل يقاس بعمله كله ، وموازين شوقى تثقل بآيات الفن الرائعة ، وما تحمله من بدائعه وفرائده(١) .

وقد أفرد الدكتور محمد مندور بحثاً خاصاً عن مسرحيات شوقى ، وهو مجموع محاضراته التى ألقاها على طلبة الدراسات الأدبية فى معهد الدراسات العربية العالية، وقد درس فيه مسرحيات على بك الكبير ، ومصرع كليوباترة، وقمبيز ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، وأميرة الأندلس ، والست هدى . وقدم لهذه الدراسة بمقالات عن العرب والأدب التمثيلى ، والتيارين الشرقى والغربى فى مسرح شوقى ، وشوقى والمادة الأولية ، وشوقى والفن المسرحى . وخلاصة رأيه أن شوقى «لم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين ، بل جمع بين الشرق و الغرب ، و بين مذاهب الأدب المختلفة . والظاهر أنه لم يتعمق فى دراسة فلسفة الأدب ، ولم يكوّن لنفسه حصيلة نظرية من تلك الفلسفة، وإنما كان يستهدى ذوقه الخاص ، وتفكيره القريب المنال. والواقع أن الفلسفات الأدبية والمذاهب لا ترتجل ولا تصطنع ، وإنما تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة؛ أو حالات نفسيه واجتماعية بعينها . وكان شوقى رائداً فى مجال المسرح الشعرى ، ولم يكن فى الميدان غيره حتى تتشعب المذاهب وتتنوع الفلسفات . ولا ينبغى أن نأخذه بالأصول التى سار عليها هذا المذهب أو ذاك فى الأدب الغربى .. وكان الدكتور مندور يرد على من ذهب إلى أن شوقى قد تأثر بالكلاسيكية فى ناحية فنية دقيقة ، وهى إشارة للوصف على المشاهد فى بعض أحداث مسرحياته ، فهو مثلا لا يحاول أن يعرض على المسرح حرب أنطونيو مع أوكتاف ، أو حرب على بك الكبير مع محمد على أبى الذهب ، فيقول : «ولكننا فى الحق لا نستطيع أن نجزم بصحة هذا التأثر ، وذلك

---

(١) المصدر السابق ٢٣٣ .

لأن شوقى ربما حمل نفسه هذا المحمل خوفا من صعوبة إخراج مثل هذه المشاهد الواسعة على المسرح العربى . كما نلاحظ من جهة أخرى أن شوقى لم يحجم عن عرض كثير من المآسى العنيفة على المسرح على نحو مافعل شكسبير والرومانتيكيون من بعده ، إن لم يكن قد بذهم جميعاً أحياناً ، فكم من الضحايا والانتحارات وكم من المرتى لم يحجم عن عرض مشاهدموتهم على خشبة المسرح أمام النظارة ، فأنطونيو لاينتحر وحده ، بل يسبقه أوروس خادمه ، وكليوباترة لاتنتحر وحدها بل تصاحبها وصيفتاها . وبوجه عام لايحجم شوقى عن إراقه الدماء ونثر الأشلاء على خشبة المسرح . وبذلك لايمكن القول بأنه قد قصد إلى تنحية مشاهد هذا العنف عن مآسيه مؤثراً الوصف والرواية على نحو مافعل الكلاسيكيون (١)

ولعل فى هذا القدر من الاستشهاد مايكفى لإبراز العناية بفنى القصة والمسرحية فى عالم النقد الحديث ، فضلا عن دراسات وكتب مستقلة عنهما تدرس أصولهما أو تطورهما . أو تدرس وتنقد ما كتب فيهما ، وفى مقدمة تلك الدراسات كتاب المسرحية للأستاذ عمر الدسوقى ، وفن القصص للأستاذ محمود تيمور ، وفن القصة للدكتور محمد يوسف نجم ، والأقصوصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور عبدالعزيز عبد المجيد ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للأستاذ محمود حامد شوكت ، والقصص فى الأدب العراقى الحديث للأستاذ عبد القادر حسن الأمين ، والقصة العراقية قديماً وحديثـــاً للأستاذ جعفر الخليلى ، والقصة فى الأدب العربى الحديث ، والمسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ، والقصة فى سورية للأستاذ شاكر مصطفى ... وذلك عدا الفصول والدراسات التى تضمنتها كتب الأدب .

وقد اتجه كثير من النقاد إلى شرح أصول فن القصة والمسرحية كما عرفت عند الأجانب ، ومحاولة تطبيق هذه الأصول على القصص والمسرحيات

---

(١) مسرحيات شوقى ١٦ (دار مصر للطباعة — القاهرة ١٩٥٥) .

العربية ، واتجه بعضهم إلى البحث عن جانب المتعة والتأثير فى نفس القارئ أو المشاهد، من غير محاولة لتحكيم تلك الأصول النظرية أو التقليدية فالأستاذ فريد أبو حديد لا يسمى الأثر الأدبى قصة إلا إذا اجتمعت له شروط أربعة :

الأول : أن تشتمل على حوادث تقصّ وتُحكى

الثانى : أن تشتمل على وصف للأشياء والأحياء .

الثالث : أن تشتمل على أشخاص يصورهم المؤلف تصويراً دقيقاً واضحاً .

الرابع : أن تشتمل على حوار يشيع فى القصة بين هؤلاء الأشخاص .

فإذا فقدت القصة شرطاً من هذه الشروط لم تستحق عند الأستاذ فريد أبو حديد أن تسمى بهذا الاسم ، ويجب أن يلتمس لها اسم آخر ، وأن تلحق بفن آخر من فنون الأدب .

وفى ذلك يقول الدكتور طه . : وما أريد ان أجادل الأستاذ فى هذه الشروط ، وما أريد أن أناقشه فى القواعد التى يضعها النقاد لهذا الفن أو ذاك من الفنون الأدبية . وإنما أكتفى بأن أقول إنى من أنصار الحرية فى الأدب ، هذه الحرية التى لا تؤمن بالقواعد الموضوعة والحدود المرسومة والقيود التى فرضها أرسطاطاليس ، فتشرع للأدب فى العصور الحديثة كما شرع أرسطاطاليس للأدب فى العصر القديم ، إنما الأثر الأدبى عندى هو هذا الذى ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه ، لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلا هذه القواعد والحدود التى يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وفنه الخاص ، وهذه الظروف التى تحيط بمزاجه وفنه ، فتصور أثره الأدبى فى الصورة التى يخرجه فيها للناس . وقد يخرجه شيئاً آخر لا يستوفى هذه الشروط كلها أو بعضها . وحسبنا منه أن ينتج ما نقرؤه ، فنجد فى قراءته هذه اللذة الفنية العليا التى يتركها الأثر الأدبى الممتع فى النفوس . . ألست ترى أنك إن صنعت هذا التصنيع إنما تقرأ القصة بعقلك لا بقلبك ولا بذوقك ؛ تقرؤها كما يقرأ كتاب فى النحو أو فى المنطق أو فى الحساب ، وما هكذا أحب أن أقرأ الأدب ، إنما أقرأ الأدب بقلبى وذوقى وبما أتيح لى من طبع

يحب الجمال ويطمح إلى مثله العليا . والكاتب المجيد عندى هو الذى لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسينى نفسى ، ويشغلنى عن التفكير ، ويصرفنى عن التعليل والتحليل والتأويل ، ويسيطر على سيطرة تامة تمكنه من أن يقول لى ما يشاء دون أن أجد من نفسى القوة على أن أعارضه أو أقاومه أو أنكر عليه شيئاً مما يقول[١].

— ٣ —

ومن خصائص هذا النقد أنه لم يقصر جهوده على الأدب العربى الذى عاصره ، بل نظر وراءه ، وحاول أن يطبق مقاييسه على الآداب العربية وفنونها المأثورة عن الجاهليين والإسلاميين والعباسيين ومن بعدهم إلى عصر النهضة ، وصاحبها فى أدوار رقيها وازدهارها ، وفى مراحل انحطاطها وتخلفها ، وحاول أن يصحح كثيراً من القيم والمعايير التى لم يجد فيها الدقة التى يتطلبها ، أو الفهم الصحيح للتجارب التى عبر عنها أدب السابقين ، أو الدراسة والعناية الجديرتين بهذا الأدب .

وكان لكثير من النقاد المعاصرين جولات موفقة فى هذا الميدان ، رفعوا فيها من شأن أعلام الأدب العربى ، وأشادوا باتجاهاتهم ، وعظموا من مناهجهم ، كما عقدوا صلات وموازنات بينهم وبين الأدباء العالميين فى الشرق والغرب ، وكان فى هذا الاتجاه بعث وإحياء لتراثنا الأدبى ، وحياة جديدة لأولئك الذين عاشوا فى عصورهم ثم غشى عليهم النسيان ، أو الذين ظلمتهم أزمانهم وظلمتهم بعدها الأجيال .

فلقد مرَّ أبو العلاء فى عصره — كما يقول الدكتور طه حسين — ولم يفهم الناس منه شيئاً ، فهموا قشره وجهلوا لبَّه ، فهموا منه ما كانوا يفهمون من « ابن خالويه » و « أبى على الفارسى » وغيرهما من الرواة والنحويين

(١) فصول فى الأدب والنقد ٥٠ .

فهموا منه اللغة والأدب والنحو ومايتصل بذلك ، ولم يفهموا شيئاً آخر . أليس عجيباً أن الذين كانوا يقرءون « اللزوميات » ويروونها إنما كان يعجبهم منها مافيها من غريب وإغراب ! ولولا أبيات صريحة لاتحتاج إلى تأويل لما التفت أحد إلى أن للرجل آراء فى الفلسفة أو فى الدين ؟! أليس غريباً أن كتاباً كرسالة الغفران ينشر أيام أبى العلاء ، فلا يحدث ثورة فى الرأى ولا اضطراباً فى العقيدة ، بل ولا حركة فى الأدب ! وإنما يتلقاه الناس على أنه أثر من هذه الآثار اللفظية ، فيه غريب وسجع ورواية ومايشبه ذلك مما كانوا يحبون ويألفون ؟!

ثم يصف الدكتور طه « رسالة الغفران » ويذكر منزلتها فى الأدب العربى وفى الآداب العالمية فيقول : إنها آية الأدب العربى المنثور ،لامن حيث أنها آية فى البلاغة أو الفصاحة اللفظية ، ولا من حيث أنها مثل ينبغى أن يحتذيه الكتاب ويتأثره المقلدون . ليس حظها من هذا كله عظيما ، بل أنا أكره أن يكتب الناس اليوم كما كتب أبو العلاء فى رسالة الغفران ، وهى مع ذلك كله آية الأدب العربى ، لاأستثنى منه شيئاً ، لا أستثنى منه شعراً ولانثراً ، ولاأستثنى منه قديماً ولا حديثاً .. هى آية الأدب العربى ، كما أن صاحبها آية كتاب العرب،هى آية التفكير العربى،هى آية الخيال العربى ، هى آية السخرية العربية ، هى آية الحرية العربية ، هى آية العرب فى هذا كله ، لاأغلو فى ذلك ولا أسرف ، بل أعترف أنى دون ما أريد .

« شبهها قوم بحديث «دانت» وربما وفقوا فى هذا التشبيه . وزعم قوم أن « دانت » تأثر بها فى حديثه ، ولعلهم قاربوا الصواب فى هذا الزعم .. إنما الذى يعنينى أن أحداً من كتاب العرب وشعرائهم لم يسبق أبا العلاء إلى هذا الفن من الكتابة والفهم والخيال ، ولم يلحقه فيه ، وإنما انفرد به أبو العلاء انفراداً فى كل هذه الآداب وفى كل هذه الحضارات التى عاشت هذه القرون المتصلة ، وازدهرت فيهـــا هذا الازدهار الغريب !.. هذه

الرسالة هى آية السخرية العربية ، وأحسبها آية من آيات السخرية الإنسانية كلها ...

ثم يشير الدكتور طه إلى الشبه القوى بين أبى العلاء والكاتب الفرنسى المعروف « أناتول فرانس » فيقول : أريد أن ألتمس مشبها لأبى العلاء فى هذا العصر الحديث ، وأن يكون الشبه بينه وبين أبى العلاء قويا صادقا ، لا يحتمل الشك ولا الجدال ! أريد ذلك فلا أجد فيه مشقة ولا عسراً ، وإنما أجده يسيراً لذيذاً يعين على فهم أبى العلاء وتشخيصه من الوجهة الأدبية الفنية .. ثم وجده الدكتور طه فى الكاتب الفرنسى المعروف « أناتول فرانس » الذى يشبهه شبها لا يحتمل الشك ، هو الذى يفسر شخصية أبى العلاء الأدبية فى « رسالة الغفران » لا فى « اللزوميات » .. الشك والرحمة هما العنصران اللذان يكونان شخصية أبى العلاء فى رسالة الغفران ، وهما اللذان يكونان شخصية أناتول فرانس .

« فإذا أردت أن تتمم هاتين الشخصيتين ، فأضف إليهما عنصرين آخرين : أحدهما العلم الواسع بفنون اللغة والأدب ودقائقهما ، واتخاذ هـذا العلم وسيلة إلى ما تريد ، وستاراً لما تريد ، والثانى الفن الأدبى فى تصريف الكلام على وجوهه المختلفة ..

« هذه الخلال الأربع هى التى تكون شخصية هذين الرجلين . ولقد أود أن تقرأ لأناتول فرانس « ثورة الملائكة » و « جريمة سلفستر بونار » و « الآلهة عطشى » و « جنة أبيقور » وغيرها من آثاره المختلفة لتصل إلى هذه النتيجة ، وهى أن أناتول فرانس رجل شاك رحيم عالم نابغ فى فن الكتابة ، ولتشعر بأنه فى شكه ورحمته ، وفى استهزائه وسخريته ، يذهب مذهب أبى العلاء نفسه ، فهو دائما عالم من علماء اللغة والآثار ، ماهر فى فن الكتب وتصحيح النسخ الخطية القديمة وما يتصل بذلك ، وهو يحدثك بهذه الفنون كما يحدثك أبو العلاء فى النحو والصرف والعروض والقافية والغريب .

ولكنه يحدثك بهذه الأشياء ليحدثك بأشياء أخرى .. هي الاستهزاء بالناس وما تواضعوا عليه ، والسخرية من الناس وما آمنوا به ، والرحمة للناس والعطف عليهم ، وكذلك يفعل أبو العلاء حين يتحدث إليك بما يتحدث به إليك في رسالة الغفران من نحو ولغة وأدب ودين . لا يريد من ذلك شيئاً ، وإنما يريد شيئاً آخر ، وهو أن يذكر حمق الناس وغرورهم وانخداعهم وجهلهم ، ثم يضحك منهم ، راثياً لهم ، مشفقا عليهم من هذا كله(١) .

ويمثل هذا الاتجاه إلى إحياء الأدب القديم وبعثه عن طريق النقد والتقويم كتاب الأستاذ العقاد الرائع عن ابن الرومي الذي بحث فيه عن الطبيعة الفنية في شعره ، وهي أكبر مزاياه ، وقد كان ابن الرومي — كما رأى العقاد — خاملا أظلم خمول يصاب به الأدباء ، لأنه الخمول الذي يحفظ ذكر الأديب ، ولكنه يخفي أجمل فضائله وأكبر مزاياه ، وهذا هو الحيف الذي أصاب ابن الرومي ، ولا يزال يصيبه عندنا بين جمهرة الأدباء والمتأدبين ، فقد قال ابن خلكان يصفه ويقدره « هو صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة ، فيستخرجها من مكامنها ، ويبرزها في أحسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ، ولا يبقى فيه بقية » . ويقول العقاد إن هذا الوصف صادق كله ، ولكنه ليس بكل الوصف الذي ينبغي أن يوصف به ، ويتمم به تعريفه ، فهو تعريف ناقص ، والناقص فيه هو المهم ، وهو الأجدر بالتنويه : إذ هو المزية الكبرى في الشاعر ، وهو الطبيعة الفنية التي تجعل الفن جزءاً لا ينفصل من الحياة . وما الغوص على المعاني النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب إن لم يكن ذلك كله مصحوبا بالطبيعة الحية والإحساس البالغ

---

(١) مقدمة رسالة الغفران للدكتور طه حسين : ٧ و ٩ و ١٤ من الجزء الأول بإيجاز وشرح كامل كيلاني (المطبعة التجارية الكبرى — القاهرة ١٩٢٥) .

والذخيرة النفسية التي تتطلب التعبير والافتنان فيه ؟ .. وابن الرومى شاعر كثير التوليد ، غواص على المعانى ، مستغرق لمعانيه . ولكن لو سئلنا : ما الدليل على شاعريته ؟ لكان غبناً له أن نحصر هذا الدليل فى التوليد والغوص والاستخراج ؛ فقد نحذف منه توليداته ومعانيه ، ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية . فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر فى جيده ورديئه ، والشاعر فيما يحتفل به ، وفيما يلقيه على عواهنه وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة فى مواسم الأيام ، ولا لباساً يلبسه لابتذال فى عامة الأيام . كلا ! بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، فللردىء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه (١) . .

ويشيد العقاد فى هذه الدراسة الممتازة الجديدة بقدرة ابن الرومى على خلق الأشكال للمعانى المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة ولكنه يرى أن القدرة التى سبق بها ابن الرومى الشعراء فى الأمم كافة بغير شك ولا تردد هى قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، أو هى قدرته على التصوير المطبوع ، لأن هذا فى الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين فلست أعرف فيمن قرأت لهم من مشارقة ومغاربة أو يونان أقدمين وأوربيين محدثين شاعراً واحداً له من الملكة المطبوعة فى التصوير مثل ما كان لابن الرومى فى كل شعر قاله مشبها أو حاكيا على قصد منه أو على غير قصد ، لأنه مصور بالفطرة المهيأة لهذه الصناعة ، فلا ينظر ولا يلتفت إلا تنبهت فيه الملكة الحاضرة أبداً وأخذت فى العمل موفقة مجيدة سواء ظهر عليها أو سها عنها ، كما قد يسهو المصور وهو عامل فى بعض الأحايين.

«إنما التصوير لون وشكل ومعنى وحركة ، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه ،

(١) ابن الرومى : حياته من شعره ؛ ص ٨ (مطبعة حجازى ــ القاهرة ١٩٣٨).

لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه . ولكن تمثيل هذه الحركة المستصعبة كان أسهل شيء على ابن الرومى وأطوعه ، وأجراه مع ما يريد من جد أو هزل ، وحزن أو سرور(١) .

— ٤ —

كذلك درس النقد الأدبى فى عصوره المختلفة عند العرب ، وألقى نظرة فاحصة على مقاييسه وعلى اتجاهات الدراسة الأدبية فيها ، ووصل هذه المقاييس بأحدث الفكر والآراء التى تدور حول الأدب فى أيامنا ، وأشاد منها بما يستحق الإشادة ، وندد بما قد يجد فيها من أسباب الضعف ، وحاول أن يرجع هذا أو ذاك إلى أسبابه الفنية أو الطبيعية فى العصور التى عاش فيها .

وقد كان هذا الاتجاه أهم الاتجاهات البارزة فى صدر النهضة النقدية ، إذ أن جمع شمل هذا النقد العربى القديم وتقويمه كان الخطوة الأولى التى خطاها النقاد ، وهى تمثل دور البعث والإحياء .

وكان من أهم الآثار التى مثلت هذا الاتجاه وأقدمها كتاب المرحوم الأستاذ طه أحمد ابراهيم الذى سماه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » وهو جزء من كتاب كان ينوى به إتمام هذا التاريخ ، فحال الموت دون ذلك . . فقام زملاؤه فى قسم اللغة العربية بنشر هذه الفصول وفاء له ، وبرًّا بجهده العلمى ، وإشادة بحق الأموات على الأحياء(٢) . وقد درس المؤلف فى هذا الكتاب النقد فى العصر الجاهلى ، والنقد عند الأدباء فى صدر الإسلام ، وأثر متقدمى النحويين واللغويين فى النقد الأدبى ، والخصومة بين القدماء والمحدثين ، ودرس أقدم كتاب فى النقد الأدبى عند العرب وهو كتاب « طبقات الشعراء »

---

(١) المصدر السابق : ٢٩٩ — ٣٠٠ .

(٢) من مقدمة « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » بقلم الأستاذ أحمد الشايب (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٣٧) .

لابن سلام ، وغيره من الآثار فى القرن الثالث ككتاب ابن قتيبة « الشعر والشعراء » . ومن القرن الرابع درس أسس النقد عند قدامة والآمدى والقاضى الجرجانى .

وكذلك ألف الدكتور محمد مندور كتابه « النقد المنهجى عند العرب » وقد اتخذ المؤلف فيه مركزا لبحثه الناقدين الكبيرين الآمدى صاحب الموازنة والقاضى الجرجانى صاحب الوساطة ، وتتبع مع ذلك موضوع بحثه منذ ابن سلام ، كما تتبعه إلى أن تحول النقد إلى بلاغة على يدى أبى هلال العسكرى ، وانحدر به إلى ابن الأثير صاحب « المثل السائر » ، وقد عرض لبعض المسائل ليتبين معالم الطريق . ويدرك تسلسل علوم اللغة العربية وتاريخ نشأتها كالبلاغة والبديع والمعانى والبيان ، كما عرض جملة من النظريات العامة فى الأدب ، فضلا عن عدد كبير من المناقشات الموضوعية فى النقد التطبيقى (١) .

وألف الدكتور أحمد أحمد بدوى كتابه « أسس النقد الأدبى عند العرب » وقد عرض فيه لما وصل إليه العرب فى النقد الأدبى من نظرات ، وحاول أن يرسم له صورة متكاملة متميزة القسمات واضحة المعالم ، ليرى إلى أى مدى وصلت جهودهم إليه ، وقال إنه اضطر إلى استخدام المصطلحات الحديثة فى النقد ، مبينا مدى إلمامهم بهذه المصطلحات ، أو مدى معرفتهم بحقيقتها ، وإن لم يعرفوا اسمها ، وذلك لتقريب صورة النقد عند العرب فى تلك الأزمان البعيدة ، لتكون أبين وأوضح لأذهان القراء اليوم . وقد عرض فى هذا الكتاب نظرات العرب النقدية بصورتها الشاملة ، وهى الصورة التى تتخذ علوم البلاغة من أسس النقد ، ولا تعدها شيئا منفصلا عنه . ولم يعرض قواعد هذه العلوم ، بل عرض آراء العلماء فى هذه القواعد ، وما استحسنه النقاد منها وما استهجنوه (٢) .

---

(١) مقدمة النقد المنهجى عند العرب : ب (مطبعة الفكرة ـ القاهرة ١٩٤٨) .

(٢) راجع مقدمة (أسس النقد الأدبى عند العرب) ٩ ـ مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٥٨ .

وقد تناول المؤلف فى هذا الكتاب عددا كبيرا من الموضوعات التى عالجها النقد العربى بعد أن تكلم فى موضوع النقد الأدبى ، فتكلم فى نقد الشعر وأغراضه ، وبناء القصيدة ، ومقاييس نقد المعنى والألفاظ ، وتقويم الشعراء ، ثم انتقل إلى النثر ، فدرسه أنواعه ومقاييس نقدها عند العرب .

وكذلك ألف الدكتور طه الحاجرى كتابا فى تاريخ النقد عند العرب ، وألفت الدكتورة عائشة عبد الرحمن كتابا بعنوان « قيم جديدة » حررت فيه بعض القضايا الأدبية التى تتصل بالعصور المتقدمة، وألف الدكتور شوقى ضيف كتابا فى « النقد » . وكل هذه الآثار تبرز الفكرة العربية فى الفن الأدبى .

وقد ألفتُ بعض الكتب التى تتناول مراحل أو شخصيات نقدية ، ومنها كتابى « دراسات فى نقد الأدب العربى » درست فيه حياة النقد وآثار النقاد ومناهجهم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث(١) . وكذلك كتابى الذى سميته « أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية » وقد درست فيه البلاغة والنقد قبل أبى هلال ، ومنابع بلاغته ونقده ، وشرحت منهجه ونظريته فى اللفظ والمعنى ، ورأيه فى الأخذ وضروبه ، وجهوده فى البلاغة ومقاييسه فى النقد الأدبى .

ومنها كتابى « قدامة بن جعفر والنقد الأدبى » الذى درست فيه حياة قدامة وآثاره ، وشرحت منهجه الجديد فى نقد الشعر ، وبينت تأثراته العربية واليونانية ، ووازنت فكرته النقدية بأفكار سابقيه ومعاصريه ، ووصلت موازينه فى نقد الشعر العربى بموازين النقد الحديثة .

ومن الآثار التى تعرضت لشخصيات النقاد العرب كتاب « ضياء الدين بن الأثير وجهوده فى النقد » للدكتور محمد زغلول سلام ، وكتاب « ضياء الدين بن الأثير ومقاييسه النقدية » للدكتور عبد الرحمن شعيب ،

---

(١) راجع مقدمة هذا الكتاب : ص ٣ .

وكتابان عن « عبد القاهر الجرجانى » أحدهما للدكتور مصطفى ناصف والآخر للدكتور أحمد أحمد بدوى .

ومن تلك الجهود التى بذلت فى استخراج أصول النقد ومبادئه عند العرب ما ظهر فى كتاب « نقد الشعر فى الأدب العربى » الذى ألفه الأستاذ نسيب عازار ، وحاول فيه أن يدرس نقد الشعر فى الأدب العربى القديم ، قال : وهذه ناحية من نواحى البحث فى أدبنا العربى تكاد تكون غير مطروقة (١) . إذا استثنينا ما جاء خلال المؤلفات الحديثة فى تاريخ الأدب ونقد الشعراء من الأقوال المجملة التى اقتضاها استيفاء البحث ، أو أدى إليها مساق الكلام ، وقد تناولنا فيه نشوء النقد وتطوره ، ثم عرضنا صورة عامة لأشتات آراء النقاد ومذاهبهم فى تحديد مزايا الشعر وقياس جيده ورديئه ، ولم نرم إلى مناقشة هذه الآراء والمذاهب ، وإنما توخينا أن نجمع أظهر ما يعبر عنها ، ويسعفنا على تفهم أذواق أصحابها وأساليبهم فى نقد الشعر والشعراء (٢) .

وقد كتب المؤلف توطئة لبحثه تكلم فيها عن الفن والشعر ، وغاية الشعر ، والقالب والمادة فى الشعر ، وطبقات الشعراء ، ومهمة الناقد . ثم درس نشوء نقد الشعر وتطوره فى الأدب العربى ، وجعله ثلاثة أطوار : طور الرواة، وطور علماء اللغة ، وطور التأليف . وانتقل إلى مقاييس نقد الشعر ، فتكلم عن جمال الألفاظ وجمال المعانى ، وعن سلوك المناهج التقليدية ، والإصابة فى التشبيه ، ووحى الطبع ، والعاطفة الصادقة ، وغاية الشعر .

— ٥ —

ومن الاتجاهات الجديدة فى النقد المعاصر محاولة البحث عن العوامل

---

(١) طبع هذا الكتاب سنة ١٩٣٩ من منشورات دار المكشوف فى بيروت ، وكانت الآثار التى تتناول هذا الجانب قليلة نسبيا ، ولكنها نشطت بعد ذلك نشاطا ملحوظا .

(٢) نقد الشعر فى الأدب العربى (لنسيب عازار) ص ٧ .

الأجنبية والتيارات الغريبة التي كان لها شيء من التأثير فى اتجاهات الأدب والأدباء، أو بعبارة أخرى دراسة المؤثرات الخارجة عن نطاق البيئة فى بعض الأدباء، أو فى ظهور أو ازدهار بعض الفنون الأدبية؛ ودراسة الأدب العربي دراسة مقارنة تصله بالآداب التي أثرت فيه أو تأثرت به.

ومن أهم الكتب التي تذكر فى هذا الصدد كتاب المرحوم الدكتور إبراهيم سلامة الذى سماه « تيارات أدبية بين الشرق والغرب: خطة ودراسة فى الأدب المقارن » وفيه محاولات كثيرة لتفسير كثير من الظواهر الأدبية والنقدية عند العرب على أساس من الدراسات النفسية، وقياسها بمقياس عالمى موحد؛ ويشير فى أكثر المناسبات إلى المؤثرات النفسية والخارجية فى كل ظاهرة من تلك الظواهر؛ ويشرح فى إفاضة القوانين النظرية للتأثير الخارجى، ويلتمس لها أمثلة للتطبيق من الأعمال الأدبية العربية. ومن أمثلة ذلك كلام المؤلف فى « قانون تلاقى المدنيتين » وشرحه لوجوه هذا التلاقى بين المدنيتين الفارسية والعربية، وأثر هذا التلاقى فى نواح من الأدب العربى، فى مثل قوله: تلاقت المدنيتان الفارسية والعربية، فقاومت المدنية الفارسية أول الأمر، وأشد ما كان وقوفها أمام الأمويين الذين كونوا دولة عربية محضة أساسها العصبية العربية، والتعصب للعرب، واعتبار الموالى طبقة خارجة عن الدائرة العربية.. ولم ينس الفرس ما أصابهم فى معركة القادسية .. فدخلوا الإسلام مخلصين لحاضرهم، ومخلصين لماضيهم وتجمعوا حول أبى مسلم الخراسانى، لينتقموا من الأمويين، ولأنهم يرون أن الخلافة من الملك، وأن أولاد علىّ أحق به من أولاد معاوية.. عرف العباسيون للفرس هذه اليد، وعرفوا ماهم عليه من الثقافة العربية، وأكبوا على دراستها والتعمق فيها علماً وأدباً، ولكنهم لم يكونوا لينسوا ثقافتهم الأولى وأصولهم القديمة يتعالون بأسمها، ويفتخرون على العرب بها. فهذا بشار بن برد الشاعر الفارسى الأصل، العربى اللسان والمربى، كان شعوبيا يتعصب للفرس، وينكر الولاء، ويغرى الموالى بالخروج على سادتهم أنفة

وتكبرا ، بل اعتزازا بأصل كريم . وكان يسره على رغم صلته بالعرب ومماجدتهم فى خاصة ثقافتهم أن يفتخر بفارسيته ، وأن يفتخر بملوك آبائه :

ورب ذى تاج كريم الجد   كآل كسرى ، أو كآل برد

ولقد أجاب الخليفة المهدى لما سأله يوماً : « فيمن تعتد ؟ » فقال له « أما اللسان والزى فعربيان ، وأما الأصل فعجمى » ! ثم أنشد :

ألا أيهذا السائلى جاهداً   ليعرفنى ، أنا أنف الكرم

نمت فى الكرام بنى عامر   فروعى ، وأصلى قريش العجم

ولم يفت بشاراً أن يغمز الخليفة بهذه الجملة « وأصلى قريش العجم » ليقول له : لست فارسيا فحسب ، بل من السنخ الكريم فى فارس ، كما أنك لست عربيا فحسب ، ولكن من الأرومة الكريمة فى قريش . وأحيانا يذكر عقائده الفارسية على رغم إسلامه .

وكذلك ينتقل المؤلف إلى أبى نواس إلى أن يقول : فالشاعر العربى لا يعرف الحياة كما يعرفها هذا الفارسى الأصل ، لأن العربى يسأل عن الأطلال والرسوم ، أما أبو نواس فيسأل عن الندمان والشرب والساقين. والشاعر العربى يبكى الماضين من قبائله ، وقبائله من الأعاريب . والشاعر العربى يسأل عن الموت والأموات ، أما أبو نواس فيسأل عن الحياة والأحياء . . إلى أن يقول : « تلك النزعات الجديدة فى الأدب التى رأيناها فى شاعرين من أكبر الشعراء الذين تأدبوا بالثقافة العربية ، وحفظوا فى أنفسهم نوازع ميولهم نحو الفارسية تؤكد ما سبق أن قررناه من التقاء الثقافتين : وجوم أول الأمر يظهر على الثقافة القديمة الضعيفة ، وتردد بين ماض عزيز وحاضر غالب ، أيحتفظون بهذا الماضى ، وفى الاحتفاظ به إنكار للواقع ؟ أم يسايرون الحضارة الطارئة ، وفى مسايرتها جملة إنكار للذات ؟!

لم يبق إلا أن يترك المجال مفتوحاً لهذا القانون الاجتماعى يجرى إلى غايته: يتقرب القوىّ من الضعيف(١).

ويشير المؤلف إلى الناحية النفسية وخصوصيتها التى تقف أمام الأدب المقارن من ناحية العاطفة وناحية التصوير، فالعاطفة بعد أن درسها علماء النفس دراسة شعورية وغير شعورية ازدادت تعقدا، واتضح أن الناس تختلف فيها وفى دوافعها اختلافا كبيرا يمنع من اتصالها، ويمنع تنقلها من فرد إلى فرد، بله تنقلها من أمة إلى أمة.. وعلى الرغم من ذلك فالعلماء مجمعون على أن العنصر الاجتماعى فيها يساعد على تشعبها وتنقلها من أديب إلى أديب، ومن أمة إلى أمة. أما التصوير وما يتطلبه من المجاز والتشبيهات والاستعارات فقد أثبت المؤلف أن صعوبته ليست من التأبى بالدرجة التى يتصورها بعض الذين كتبوا فى الأدب المقارن. فمن السهل أن يجتمع الناس مع اختلاف بيئاتهم على تشبيهات واحدة توحد بين الآداب، ومن السهل إذا اختلفت البيئات التى تملى العبارات أحيانا أن يحتال للعبارة بما يقرب بيئتها المنقولة منها إلى البيئة الناقلة لها. ويشير إلى رأى ناقد عربى كبير فى قوله: وقد أمدنا أديب جليل من أدباء الملة هو عبد القاهر الجرجانى ببحث ممتع لم نتحرّج علميا أن نسميه «نظرية عبد القاهر فى الترجمة» فقد علمنا كيف نحتال للاستعارة المنقولة حتى تصح، فالصخرة والصفاة لا يمكن أن نقول عنها «خرقت الصخرة، أو خرقت الصفاة» ولكن الشاعر العربى احتال لها، وأوردها إيراداً جميلا لما قال:

وفى يدك السيف الذى امتنعت به ... صفاة الهدى من أن ترقّ فتخرقا

فخرقت الصخرة لما رققها الشاعر بهذه العبارة الرقيقة. فلنا إذن أن نقول «تجمدت العداوة بينى وبينه ثم أخذت تنماع» إذا قال الانجليزى «انكسر الثلج بينى وبينه Breaking the ice» ولغتنا العربية تساعد على

---

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب ١٧١ (مطبعة مخيمر - القاهرة ١٩٥٢).

ذلك ، ففيها «يدس الثرى بيني وبينه» وهي من الجمل التي تمليها الطبيعة»(١).

وعلى هذا النحو من الدراسة الممتعة والآفاق الخصبة الواسعة في بحث العوامل الظاهرة والخفية في الأدب واتجاهاته المقاربة والمباعدة مع العناية بالأدب العربي واتخاذه مادة للدراسة والتطبيق ، يمضى هذا التأليف الفريد إلى غايته .

وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمي هلال كتابه « ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي » وموضوعه دراسة هذه الحياة الأدبية العاطفية وما كان لها من تأثير في الأدب الفارسي . وقد تركز هذا التأثير العاطفي العربي — كما يرى المؤلف — حول مجنون ليلى الذى كان رمزاً للعذريين في الأدب الفارسي ، ثم في تلك الآداب الإسلامية ، كما كان في جانبه الأسطوري نموذجا للحب الصوفي في تلك الآداب جميعاً(٢) .

وكذلك ألف كتابه « الأدب المقارن » درس فيه نشأة هذه الدراسة في الغرب وفي بلادنا ، ثم تكلم في بحوث الأدب المقارن ومناهجها ، فعالج عالمية الأدب وعواملها ، والأجناس الأدبية الشعرية والنثرية ، والمواقف الأدبية ، والنماذج البشرية ، وتأثير أدب من الآداب في الآداب الأخرى ، وأنواع المصادر ، والمذاهب الأدبية التي عرض منها في إيجاز المذهب الكلاسيكي ، والرومانتيكي ، والبرناسي ، والواقعي ، والرمزي(٣) .

وللأستاذ نجيب العقيقي كتاب سماه « من الأدب المقارن » وقد درس فيه العوامل المشتركة والمؤثرات النفسية في الأدب ، فدرس عناصر الأدب المنظوم : الشعور ، والجمال ، والمثال ، والخيال ، والإلهام ، والكلام ، باعتبارها أسساً لجمال الفن الشعري ، وعوامل للتأثر به . ثم درس في الفصل

---

(١) المصدر السابق ٣٥٤ .

(٢) انظر (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي) ص : ب

(٣) انظر (الأدب المقارن) : مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦٢ .

الثانى فنون الغزل والوصف والمدح من فنون الشعر العربى ، وقد جعل المؤلف تلك العناصر الأولى التى يتألف منها الشعر طريقة يطبقها على هذه الأغراض المعينة من الشعر العربى ، فى غير قصد إلى إكراهه على مقاييس الفرنجة وعنتها.. ثم يقول إننا «قد نخرج من المقارنة فإذا بأغراضنا لم يتناولها شعراؤنا كما يتناول شعراء الفرنجة أغراضهم ، ولا على نمطهم ، وما فى ذلك تعيير أوضعة ، ولكن إذا اقتنعنا بأن ما فاتنا هو من صميم الآداب العالمية ، وأننا خليقون بأن يكون لنا أدب عالمى ،فلا ضير علينا من بعد إذا استكملناه بها وعلى نمطها(١) ..

— ٦ —

وحين اتسعت منافذ الثقافة، وازداد اتصالنا بمختلف الحضارات ومصادر الثقافات عن طريق الرحلات وتبادل المطبوعات وترجمة آثار التفكير العلمى والفنى إلى اللغة العربية اتجه التفكير النقدى إلى الموازنة بين الآداب العربية والآداب الأجنبية، وبين أسس النقد وأصوله عند العرب وأسسه وأصوله عند غيرهم. وقد برز هذا الاتجاه فى أكثر ما كتب عن الأدباء المعاصرين، ولا سيما أولئك الذين عنوا بفنى القصة والمسرحية سواء أكانت تلك الكتابات تعقيباً على بعض الآثار فى مقالات صحفية أو مجلات أدبية أو فى كتب ودراسات مستفيضة . وقد وجد أولئك النقاد فى هذا الميدان خصباً وسعة ، فكان من هذه المقارنات ما هو صحيح إذ وجدوا معالم شبه حقيقية ، ومنها ما بدأ فيه التعسف ومحاولة وصل أفكار بأفكار لا علاقة لها بها .

فلم يقف النقد الأدبى المعاصر عند حدود الأدب العربى طريفه وتليده، وعند حدود الإفادة من الجهود المتواصلة التى بذلها النقاد العرب فى مختلف العصور ومحاولة تقديرها ، بل إنه أخذ ينشد لنفسه رحابا أوسع ومجالات

---

(١) نجيب العقيقى : فى الأدب المقارن . ٦ (دار المعارف القاهرة ١٩٤٨) .

أعم وأشمل ، فنظر فى الآداب الأجنبية قديمها وحديثها ، وفى النقد الأدبى منذ شرع له أرسطو من آلاف السنين إلى اليوم ، وقاس الأدب العربى بتلك الآداب الأجنبية ، كما وازن بين أصول النقد عند العرب وعند غيرهم من القدامى والمحدثين ، وضم إلى مقاييس العرب كثيراً من المقاييس التى عرفها عند الأجانب ، وحاول أن يبنى لنفسه صرحاً ثابت الدعائم بين صروح النقد العالمى ، وأن يشيد بالأدب العربى ويصفه بالأصالة ، ويدفع عنه مايوجه إليه أعداؤه من الحملات ، أو وصفا بالضعف والقصور عن بلوغ شأو الآداب الأجنبية ، ويصحح الأخطاء التى كثيراً مايقع فيها النقاد من الشرقيين والغربيين ، بسبب جهلهم بالأدب العربى وطبيعته ، والعوامل المؤثرة فيه .

ومن الأمثلة الكثيرة التى تدل على نشاط النقد ويقظة النقاد فى هذه الناحية ، ما كتب الأستاذ العقاد فى التعقيب على ماجاء فى كتاب « الإسلام والعرب » للكاتب الغربى روم لاندو ، الذى قال فيه إن الأدب العربى لم يخلق شخصيات فنية بارزة متفردة مثل هاملت أو دون كيشوت أو امابوفارى أو آناكارنينا أو فاوست ، أو غيرها من تلك الشخصيات التى إذا ذكر اسم واحدة منها طفرت إلى الذهن صفات خاصة ومدلولات معينة. ويعلل الكاتب ذلك بأن الإسلام ينظر للإنسان نظرة جماعية مطلقة بعيدة عن تلك النظرة الفردية التى تنظر بها الأيدلوجيات الغربية إلى الإنسان...

ويعقب العقاد على هذا الرأى بأن هذا الكاتب يخطىء إذا فهم أن الإسلام ينظر تلك النظرة إلى الشخصية الإنسانية ، لأن تواريخ العرب تحفل بالشخصيات المتميزة التى تعتبر كل شخصيـــــة منها عنوانا لخلق من الأخلاق ، أو لطائفة متعددة من الشمائل الإنسانية . فليس فى تواريخ الغرب نماذج للأخلاق كنماذج الأحنف وحاتم وعنترة والشنفرى ومعن ابن زائدة والحجاج وأشعب وحلاق بغداد وغيرهم فى الدلالة على الأطوار الإنسانية التى يتسم بها الفرد بين الجماعة .

ولما ظهرت القصص العربية قبل ظهور القصص عند الأوربيين كانت شخصياتها الأسطورية أوفر وأوضح من شخصيات الأبطال فى أمثال هذه القصص المتأخرة ، كما يعرف كل من اطلع على حكايات ألف ليلة وسيف ابن ذى يزن وذات الهمة وحمزة البهلوان والظاهر بيبرس وغزوات بنى هلال ، وسائر هذه القصص التى ازدحمت بنماذج الشخصيات فى الشجاعة والدهاء والفكاهة وغرابة الأطوار . ومثلها تلك الشخصيات التى أبرزتها مقامات البديع والحريرى ، وعرضت فيها نماذج التجار والأمراء والأدباء المحتالين بالأدب على المعاش ، ونماذج الأزواج والزوجات بين مختلف الطبقات .

وهناك نوع من « الشخوص » الفنية لا شك فى كثرته وشيوعه بين الغربيين ، ولا فى قلته وإهماله بين قراء العربية من أبناء الأجيال الماضية ، ونعنى بهذا النوع من « الشخوص » الفنية أبطال الملاحم الأسطوريين منذ أيام اليونان واللاتين .

ولكن هذه الملاحم لم تظهر فى اللغة العربية لأن موضوعها لم يظهر فى تاريخ العرب القديم ، لا لنقص فى الخيال ، ولا لقصور فى التصوير النفسانى كما خطر لبعض الواهمين من نقاد الآداب الأوربية . وموضوع الملاحم كما لا يخفى هو موضوع الحروب « الأسطورية » التى كانت تدور بين الأرباب وأبطال الإنس والجن من أنصاف الأرباب فى عرف الأقدمين ، وكلها حروب وقعت بين أمم الملاحم وبين الأمم « الأجنبية » عند اصطدام الفريقين . ولم تكن فى تاريخ العرب الأوائل وقائع من هذا القبيل ، ولا كانت لهم تواريخ خرافية توغل فى القدم وتختلط بها الحوادث بتلفيقات الخيال ، وإنما كانت أخبارهم كلها عن حروب قبائلهم وعن الأزمنة التى يحفظها رواتهم ، ولا توغل وراء التاريخ إلى عهود الأسطورة والخرافة[١] .

---

(١) العقاد : من يوميات الأخبار فى ١٨/٤/١٩٦٢ .

هذا مثل واحد يضع أمام أعيننا تلك الحقيقة الماثلة فى عدد من النقاد المعاصرين — والعقاد منهم فى الطليعة — الذين امتازوا بالفهم الصحيح والمعرفة الواسعة بأحوال الأمم والجماعات والتصرف فى الفنون والآداب مما يعدّ بحق مفخرة للأدب العربى والنقد الصحيح .

ومثل آخر فى محاولة وصل مناهج النقد عند الأوربيين بمناهج النقد عند العرب ، ويجد مثل هذا البحث أو تلك المحاولة أروع صورها فى كتاب الأستاذ محمد خلف الله « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » فهو بعد أن يشير إلى طائفة من أعلام النقد الأوربى الذى برعوا فى هذا المنهج يذكر فى صراحة الواثق أن الوجهة النفسية فى دراسة الأدب « ليست وليدة العصر الحديث إطلاقاً ، ولا مقصورة على دراسات الغرب ، ولكن هناك نماذج منها فى الدراسات العربية القديمة ، وفى الدراسات المصرية المعاصرة »[١] .. ثم لا يكتفى بأن يورد هذا على أنه قضية أو تنظير ، بل يتبعه بنصوص صريحة من أقوال النقاد العرب ، كابن قتيبة ، والقاضى الجرجانى ، وعبد القاهر ، وطه حسين ، والعقاد ، وأحمد أمين ... ثم يفيض فى أخذ أولئك النقاد بهذا المنهج ، وافتنان بعضهم فى قياس الأدب بهذا المقياس . والكتاب كله يقوم على شرح أسس هذا المذهب وأعلامه من العرب والأجانب .

وكان هذا سبيل كثيرين من النقاد ومن الذين كتبوا فى النقد الأدبى عند العرب أو عند غيرهم إذ حاولوا تقدير الآراء النقدية ، ووصل أطرافها ، والإشادة بالآراء الجيدة التى سبق إليها العرب ، واحتذاهم فيها غيرهم من الأجانب ، فلا تزال تحلق فى أجواء النقد المعاصر فى العالم كله . ومن ذلك ما كتبته تعقيباً على رأى قدامه بن جعفر فى حرية الأديب ، وفى تجريد الفن من كل غاية أخلاقية ، بقولى : «هذا رأى قدامة فى الأدب وفى حرية الأديب كتبه منذ أحد عشر قرناً ، وسبق به برك « Burke » الإنجليزى الذى ألف رسالة

(١) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : ١٩

عنوانها «بحث فلسفى منشأ آرائنا فى الجلال والجمال» وقد ظهرت عام ١٧٥٦ ويقول لاسل آبر كرومبى عن إصراره فيها على أن يكون الحكم على الشعر بحسب تأثيره فى العاطفة: إنه أول مناداة بحقوق المذهب الحرفى النقد الأدبى، أى النقد بمقتضى المقياس الذاتى الصرف» ثم قلت: «ولا تزال نظرية قدامة فى تجريد النقد الأدبى من المقاييس الأخلاقية تشغل بال المعاصرين، ولا يزال أكثر النقاد على رأى قدامة، ومنهم الأستاذ كروتشه الذى يؤكد أن الفن فى حل من كل تمييز أخلاقى، لا لأنه وهب ميزة التحلل، بل لأنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقى عليه. فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها، من حيث هى صورة، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية(١) ...

* * *

وقد ظهر عدد كثير من كتب النقد الأدبى التى درست هذا النقد دراسة واسعة الجوانب، وشرحت أصول الأدب ونظرياته ومبادىء النقد ومناهجه، وقد ضم كثير منها الفكرة العربية إلى جانب الفكرة الأجنبية واستنبط منها قواعد موحدة، وليس يعنى هذا أن هذه المبادىء أو القواعد كانت غريبة عن تلك الأصول والقواعد، ولكن الجديد فى هذه الدراسات هو تنظيم البحث، وجعله يدور حول فكرة واحدة أو أفكار موحدة، حتى إذا استوفى الكاتب بحثه فيها، انتقل إلى غيرها من الأفكار مازجاً الفكرة بالفكرة، ومكونا منها أصلا من أصول الأدب ليكون هذا الأصل مقياساً من المقاييس النقدية التى يقاس بها الأدب.

وفى طليعة تلك الآثار كتاب الأستاذ أحمد الشايب «أصول النقد الأدبى» الذى درس فيه معنى الأدب وطبيعته وعناصره وأقسامه وعلومه، ووظيفته فى الحياة، والعوامل المؤثرة فى حياة الأدب من المكان والزمان والجنس، والطريقة التاريخية والطريقة النقدية فى دراسة الأدب.

---

(١) راجع كتابنا (قدامة بن جعفر والنقد الأدبى) ص ٣٨٩ من الطبعة الثانية.

وكان الباب الثانى من هذا الكتاب للتعريف بالنقد الأدبى وموضوعه، وأتى بخلاصة تاريخية للنقد اليونانى والنقد العربى ، وتكلم فى الذوق الأدبى وعناصره وأقسامه والعوامل المؤثرة فيه ، وفى النقد وضرورته ومنزلته بين العلم والفن ، ووظيفته .

ودرس فى الباب الثالث بعض مقاييس النقد الأدبى ، فدرس ذاتية النقد وموضوعيته ، وقد عقد فيه فصلا للكلام عن العاطفة ومعناها ، وعن العاطفة الأدبية وأساسها وتقسيمها ، ومذاهب العرب والفرنجة فى ذلك ، ومقاييس العاطفة ، وهى الصدق والقوة والاستمرار والشمول والسمو . ثم فصلا للخيال تكلم فيه عن أنواعه وقيمته ومقاييسه ، وفصلا للحقيقة ومنزلتها فى الأدب العام والخاص، ومقاييسها النقدية ، وعن الأفكار وجدتها وصحتها والواقعية والمثالية والواقعية والخيالية ، وفصلا للصورة الأدبية وخواصها ، والصلة بين اللفظ والمعنى ، ولغتى العقل والعاطفة ، ومقياس الصورة الأدبية ، والأسلوب وصفاته ، وعلاقته بالموضوع وبالأديب .

وخصص بابا للسرقات الأدبية ، وبابا للموازنة الأدبية . وبابا لدراسة الشعر ، وعناصره ، وأقسامه عند الغربيين وعند العرب وأوزان الشعر وقوافيه . وبابا لدراسة النثر وأقسامه عند الفرنجة والعرب ..

ومن هذا العرض السريع نتبين سعة الجوانب التى تناولها هذا الكتاب ، ورجع فيها إلى عدد كبير من المصادر العربية القديمة والحديثة وعدد كبير أيضا من المراجع الأجنبية ، مع الموازنة بين الفكرتين ، وابراز المبدأ المشترك الذى يستفاد من كلتيهما .

وكذلك ألف الأستاذ الشايب كتابه «الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية» درس فيه البلاغة وتعريفها عند العرب والفرنجة وعلومها وموضوعها فى الباب الأول .

وفى الباب الثانى درس الأسلوب وعناصره . ودرس فى الباب الثالث الأسلوب العلمى والأدبى ، وتكلم فى أسلوب الشعر وخواصه من الوزن والقافية ، الكلمات والصور والتراكيب والعبارات ، وعرض لاختلاف أساليب الشعر باختلاف الانفعالات التى يعبر عنها وشخصية الشاعر والفنون الشعرية ، ثم انتقل إلى اختلاف أساليب النثر ، فتكلم عن الأسلوب العلمى ومقوماته ، وأساليب المقالة والتاريخ والسيرة والمناظرة والجدل والتأليف ، ثم الأسلوب الأدبى فى الوصف والرواية والمقامة والرسالة والخطبة . وفى الباب الرابع درس علاقة الأسلوب بالموضوع وبالكاتب وشخصيته ، ودلالته على تلك الشخصية . ودرس فى الفصل الخامس صفات الأسلوب وهى الوضوح والقوة والجمال .

وهذه الدراسة توضح إلى حد كبير أصول الأساليب ، وهى أصول مستقاة من طبيعة الفن الأدبى وتقاليده ، وتعد فى الوقت نفسه مقاييس تقاس بها الأساليب ، ويحكم بمقتضاها عليها بالإجادة أو التقصير . كما أن هذه الدراسة لا تختص بعصر دون عصر ، لأنها تصل إلى الوقت الحاضر ، وإلى أعلام الفن الأدبى فى الزمن الذى نعيش فيه ، ولا تقتصر الإفادة فيها على المراجع العربية دون غيرها من المراجع الأجنبية التى تؤيد الفكرة أو توضحها أو تصححها .

ومن هذه الآثار كتاب « النقد الأدبى : أصوله ومناهجه » الذى ألفه الأستاذ سيد قطب وقد ذكر فى مقدمته وظيفة النقد الأدبى ، كما أوضحها فى هذا الكتاب ، وهى تتلخص فى تقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمته التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه فى خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبى فى لغته . وفى العالم الأدبى كله . وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية . وكشف العوامل النفسية التى اشتركت فى تكوينه والعوامل الخارجية كذلك(١) .

(١) النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ٥ (دار الفكر العربى ــ القاهرة ١٩٤٧) .

وقد درس المؤلف فى هذا الكتاب العمل الأدبى الذى عرفه بأنه « التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية » ثم شرح هذا التعريف ، وانتهى إلى أن الموضوع ليس مناط الحكم ، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية ليست هى الغاية . إنما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشىء عن هذا التصوير ، هما الغاية الأولى والأخيرة، وهما اللذان يحددان موضع التعبير إن كان فى فصل الأدب ، أو فصل العلوم،أو فصل الفلسفات (١٢) . ثم ينتقل إلى شرح القيم الشعورية والقيم التعبيرية فى العمل الأدبى ، ويشرح من فنونه القصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والترجمة والسيرة ، والخاطر ، والمقالة ، والبحث . ثم يتناول بالدرس مناهج النقد الأدبى ، وهى المنهج الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج النفسى ، والمنهج التكاملى .

وأفاد المؤلف فى دراسته من كثير من الكتب والفصول المتفرقة فى الصحف والمجلات، مضافا إليها قراءاته السابقة ، وهى تكاد تشمل كتب البلاغة والرواية والنقد فى المكتبة العربية قديما وحديثا ،كما أفاد من بعض المراجع الأجنبية التى ترجمت إلى اللغة العربية .

ومن هذه الآثار كتاب الدكتور محمد مندور «فى الأدب والنقد» وهو — كما يقول المؤلف — خلاصة فى الأدب والنقد ، راعى عند كتابته ألا يثقلها بالتفاصيل، حتى لا تختلط معالمها ؟ ولا تتعقد سبلها(١)» وقد درس فيه أنواع النقد الأدبى ، الذاتى ، والموضوعى ، والعلمى ، والتاريخى ، واللغوى .

وأورد لمحات من تاريخ النقد عند اليونان وفى العصور الحديثة ، وعن المذاهب الأدبية : الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والطبيعية ، والرمزية ، والفنية . وعنى المؤلف بالنقد المسرحى فتكلم عن طبيعة المسرحية

---

(١) فى الأدب والنقد : ص ج (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٤٩ .

اليونانية ، والمسرحية اللاتينية ، والمسرحية فى القرون الوسطى وفى عصر النهضه ، وعن الدراما والكوميديا ، والمسرح الحديث .

كما كتب الأستاذ أحمد أمين فى كتابه « النقد الأدبى » فصولا عن أشهر المذاهب الأدبية فى أوربا ، وأشهر نقادها . فتكلم عن الكلاسيكية والرومانتيكية فى دراسة تحليلية ، كما تكلم عن مدرسة الجماليين ، وعن المذهب الرمزى ، ذاكراً أعلام كل مذهب من تلك المذاهب ، وقال إنه اقتصر فى دراسة تاريخ النقد الأوربى على العصور الوسطى والعصور الحديثة ، لأنها أكثر اتصالا بأدبنا وأمس بحياتنا (١) . وقد أفاد فى كتابة هذه الدراسة من كتاب تاريخ النقد لسانتسبرى ودائرة المعارف البريطانية وغيرهما من المصادر الأجنبية ، وكذلك ألف الدكتور محمد غنيمى كتاباً عن «الرومانتيكية» والدكتور درويش الجندى كتابا عن « الرمزية فى الأدب العربى » .

وألف فى المذاهب النقدية الدكتور ماهر حسن فهمى ، وذكر السبب فى تأليفه كتابه « المذاهب النقدية » وهو اختلاف نقادنا فى مذاهبهم النقدية على الرغم من أنه تجمعهم بيئة واحدة ، ويعيشون فى عصر واحد ثم ذكر أن الكتابين الوحيدين اللذين تناولا هذه المذاهب لم تكتمل صورة هذه المذاهب فى ذهن مؤلفيهما . فسيد قطب فى كتابه « النقد الأدبى » يجمع بين المذهبين الكلاسيكى والتأثرى ، ويسميهما المذهب الفنى على ما بينهما من اختلاف شديد فى الأصول النظرية وفى التطبيق العملى ويكتفى فى أكثر الأحيان بنقدنا العربى ثم يختم كتابه بما يسميه « المذهب التكاملى » دون أن يحاول توضيح هذا المذهب . وأحمد أمين يعرض للنقد العربى والأوربى فى كتابه « النقد الأدبى » عرضاً لا تتضح فيه المذاهب ، ولكنه يلتفت إلى النقاد أكثر من التفاته إلى المذاهب التى قد تجمعهم على اختلاف بيئاتهم .

---

(١) النقد الأدبى للأستاذ أحمد أمين ٢٦٧ .

فوجد الكاتب الموضوع فى حاجة إلى تتبع جذور هذه المذاهب المعاصرة فى نقدنا العربى أو فى النقد الأوروبى حتى أصبحت مذاهب متكاملة لها أسسها النظرية ومحاولاتها التطبيقية. فتكلم عن المذهب الكلاسيكى والمذهب التأثرى والمذهب التاريخى ، واختتم هذه المذاهب بالمذهب التصويرى الذى التقطه من النقدين العربى والأوروبى ، وأوضح مقاييس هذا المذهب ، وحاول التطبيق العملى له .

واشتمل كتاب الأستاذ أحمد حسن الزيات « فى أصول الأدب » على دراسة للرواية المسرحية فى التاريخ والفن ، وأنواع الرواية : المأساة ، والملهاة ، والمأساة العصرية أو الدرامة ، والملحمة ، مع تحليل واف لأشهر أنواع الرواية قديما وحديثا ، وتعريف بأصول كل نوع من تلك الأنواع . ودرس الدكتور محمد غنيمى فى كتابه « المدخل إلى النقد الأدبى الحديث » نقد أرسطو فى الشعر والخطابة وأسلوب كل منهما ، كما درس بعض قضايا النقد الأدبى عند العرب ، فتكلم فى الأجناس الأدبية ، وتنظيم أجزاء القول ، والأهداف الإنسانية للأدب ، والوجوه البلاغية فيه ، واللفظ والمعنى ، ثم انتقل إلى النقد الحديث فدرس بعض قضاياه كالوحدة والصياغة والالتزام فى الشعر ، ثم انتقل إلى القصة فدرس تطورها والحكاية فيها وأشخاصها وأسلوبها .

* * *

وأكثر تلك الآثار التى أشرنا إليها يغلب عليها الطابع النظرى . وهنالك بعض الآثار التى عنيت بالجانب العملى أو الناحية التطبيقية على تلك الأصول النظرية والمذاهب الأجنبية ، وفى مقدمتها كتاب الأستاذ مصطفى السحرتى «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » الذى تتبع فيه بعض الشعراء بالنقد على النمط الأوربى الحديث ، وأوضح المذاهب المختلفة فى النقد من مذهب فنى ومذهب واقعى ، وتكلم فى مقاييس النقد الأدبى ، والانفعالات الشعرية ، والفكر فى الشعر ، والموسيقى الشعرية ، والشعر الرمزى .. ثم نقد الشعر فى مصر ، واستعرض من نقدوا كالعقاد والمازنى فى «الديوان» وكتاب « على السفود » للرافعى ، و« حديث الأربعاء » للدكتور طه حسين ، وكتاب « فى الميزان »

للدكتور مندور ، وهكذا.. فكان حلقة جديدة فى النقد المعاصر [١].

ومن تلك الآثار النقدية التى عنيت بالجانب التطبيقى كتاب الدكتور مندور الذى سماه « فى الميزان الجديد » وقد تأثر فيه بمذهب الفرنسيين فى هذا المنهج التطبيقى الذى درس على أساسه طائفة من الآثار الأدبيةالمصرية المعاصرة ، وطائفة من أدب المهجر الذى سماه « الأدب المهموس » وكذلك طبق مناهج النقد على أبى العلاء المعرى .. ويشير المؤلف إلى تأثره بمنهج الفرنسيين فى مقدمة كتابه حيث يقول « كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها فى النفس ، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص » ، فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الأدباء وتفسيرها والتعليق عليها ، وفى أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادىء الأدبية واللغوية بالعرض عرضا تطبيقيا تؤيده النصوص التى يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التى تتصل بالأدب ، فلا نحو ولا بلاغة ولا نقد بل ولا تاريخ أدب فرنسى ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص . ومن هنا قلما نجد فى اللغة الفرنسية كتبا فى النقد الأدبى النظرى على نحو ما نجد فى اللغة الانجليزية مثلا . هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأى المؤلف ، وإن كان ـ كما يقول ـ قد نظر إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرص على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمد على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب [٢] .

وكتاب الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى « النقد الأدبى من

---

(١) راجع « النقد الأدبى » للأستاذ أحمد أمين ٤٥٦ .

(٢) فى الميزان الجديد ص أ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٤).

خلال تجاربي (١) . يمثل التقاء الجانب النظري بالجانب التطبيقي ، ففيه حديث عن النقد وماهيته ، وتقويم عام لاتجاهاته ومناهجه ، وعن النقد كشف وخلق ، والرصيد الثقافي للنقد والناقد ، ومناهج النقد ونظرياته ، وعملية النقد وكتابته ، وقوام النقد العام والمحدد . وقد تأثر بحث المؤلف بعوامل كثيرة ترفع منزلته في عالم النقد المعاصر ، وهذه العوامل هي خبرة المؤلف الطويلة وتجاربه الواسعة في عالم النقد ، ثم ثقافة أدبية عربية حصلها وغاص إلى أعماقها في صبر وأناة ، واطلاع واسع على مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية عند الأجانب ، يعاضد ذلك كله عقل مستنير ، وتواضع جم ، مع بعد عن الادعاء والغرور وهما الصفتان اللتان كثيراً ما شوهتا صفحة النقد المعاصر .

— ٧ —

ولم يتخل النقد المعاصر عن وظيفته الأولى ، وهي العناية بصحة العبارة وسلامتها من الأخطاء اللغوية والنحوية ، والإنحاء على الأدباء الذين يخرجون على أصـــول اللغة وقواعد الإعراب ، وقد كان ذلك الاتجاه من أهم الاتجاهات التي عرفها النقد العربي القديم عنـد ظهور الطبقة الأولى من علماء اللغة والنحو ، ويذكر تاريخ النقد العربي وقوف عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي في وجه ما رآه في شعر الفرزدق من الأخطاء في مثل قوله :

إليك أمير المؤمنين رمت بنا ... هموم المنى والهوجل المتعسّفُ
وعض زمان يابن مروان لم يدع ... من المال إلا مسحتا أو مجلف (٢)

فقال له ابن أبي إسحاق : على أي شيء ترفع « أو مجلف » (٣) .

---

(١) من مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية (مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٦٢) .

(٢) المسحت الهالك ، والمجلف الذي بقيت منه بقية .

(٣) راجع صفحة ٩٣ وما بعدها من الطبعة الثالثة لكتابنا (دراسات في نقد الأدب العربي) ـ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٠ وفيه أمثلة كثيرة للنقد اللغوي والنحوي .

وقد استمر هذا النقد فى جميع العصور نتيجة للتساهل فى استعمال الألفاظ أو الجهل بالصحيح ، ويختلف الأدباء فى تلك الصحة تبعا لاختلاف ثقافتهم اللغوية والنحوية .

وقد وقع الأدباء المعاصرون نتيجة لهذا أو ذاك فى كثير من الاستعمالات التى لم يلتزموا فيها الحرص على سلامة العبارة والسمو بأدبهم عن تلك الأخطاء ، مع أن المفروض ابتداء فى اللغة الأدبية بل وفى غيرها أن الصحة مسلَّم بها ، ليبحث الناقد فيما وراء ذلك من خصوصيات الأدب فى التعبير والتصوير . حتى لقد استطاع أحد الدارسين أن يؤلف كتابا فى « عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية » وهو الأستاذ محمد عبد الباسط بركات الذى يقول فى تمهيده « إن صحبتى لديوان حافظ قد طالت .. ووجدت كثيراً من المواطن التى زلت فيها قدمه .. إن حافظا كان فى مزالقه هذه جريئا على اللغة ظالما لها ، وقد أذلها لشاعريته ، وأخضعها لأوزانه وقوافيه فى غير مبالاة أو تحرج(١) ..

ومن أمثلة النقدات اللغوية فى هذا الكتاب ما نقد فيه حافظا فى قوله :

سما فوقه والشرق جذلان شيق لطلعته والغرب (خذلان) يرقب

يريد حافظ بكلمة « خذلان » المخذول ، ولا وجود لهذه الكلمة فى اللغة العربية ، ففى القاموس المحيط : خذله وخذل عنه خَذْلا وخذلانا بالكسر : ترك نصرته ، فهو خاذل وخُذَلة ، وهى خاذل وخذول ، ومخذول وفى المصباح المنير : خذلته تخذيلا ، حملته على الفشل ، وترك القتال فهو خذَلة . وفى أساس البلاغة : هو خذال لأصحابه وخذول غير نصور ..

وفى قول حافظ :

الضارب الجزية منذ (انتشى) على يراع الشاعر المبدع

---

(١) عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية ٩ (مطبعة مخيمر — القاهرة ١٩٥٣).

فأتى حافظ بكلمة « انتشى » يريد بها « نشأ » . وليس فى اللغة « انتشى » بهذا المعنى . فى المصباح : نشأ الشىء نشأ من باب نفع ، حدث وتجدد . وفى القاموس : نشأ كمنع نشأ ونشاء ونشأة ونشاءة حيي وربا وشبّ . وفى أساس البلاغة : نشأت فى بنى فلان ومولدى ومنشئى فيهم ، ونشأ فلان نشأة حسنة ونشأة ، وأنشىء فى النعيم ونشىء ...

ونقد حافظا فى مطلع قصيدته فى ذكرى شكسبير :

يحييك من أرض الكنانة شاعر شغوف بقول العبقريين مغرم

فجاء بكلمة « شغوف » بمعنى محب ، والصحيح مشغوف بكذا ..

ومن الملاحظ أن هذا اللون من النقد قد خفت حدته ، وعزف عنه أكثر النقاد أخيراً ، لأنهم رأوا أن مثل هذه الأخطاء قد اتسع مجالها ، وأصبحت من الكثرة بالدرجة التى يصعب معها الإحصاء ، ولا شك أن الذين يسوغون العامية لغة للأدب أو لبعضه ، ويقبلون اضطراب العروض واختلال الموازين ليس بكبير عليهم أن يتقبلوا اللحن القليل أو الخروج على أصول اللغة فى بعض المواضع ، حتى أصبح الباحث عن مثل هذه الأخطاء فى هذا الزمان يسمى رجعيا متأخراً .

* * *

وبعد هذه الجولة مع النقد المعاصر فى اتجاهاته نستطيع أن نجمل القول عن هذه الاتجاهات فى تلك الكلمات :

١ — أن النقد المعاصر استطاع أن يساير الأدب الحديث ، وأن يتابعه فى نهوضه وتطوره وتجدده فى كل ناحية من نواحيه ، وفى كل فن من فنونه التقليدية وفنونه المستحدثة .

٢ — وأن هذا النقد لم ينس واجبه نحو الأدب القديم ، فأعاد تقويمه ودرسه دراسة جديدة فيها كثير من التصحيح للموازين القديمة ، وربط اتجاهات هذا الأدب بالآداب العالمية التى سبقته والتى عاصرته ، وكذلك بالأدب الحديث عربيه وأجنبيه .

٣ — وأنه جمع شمل النقد العربى القديم ، وأحيا معالمه: فدرس مناهجه وأفكاره ونظرياته ، كما درس تطوره والعوامل المختلفة والتيارات التى وجهته أو أثرت فيه.

٤ — وأنه قوم تلك النظريات ، وأشاد بما يستحق منها الإشادة ، مشيراً إلى أسسه التى تتصل بأصول النقد العالمى الحديث ، أو التى تقف عند طبيعة الأدب العربى وخصائصه التى لا توجد فى غيره من الآداب التى كانت لها مقاييس خاصة تلائم طبيعتها .

٥ — وأنه كتب فى فنون الأدب وأصولها كتبا كثيرة . يتناول كل كتاب منها فنا خاصاً من فنون الأدب فى دراسة موضوعية عميقة .

٦ — وأنه عنى بالدراسات المقارنة بين الأدب العربى فى عصوره المختلفة، وبينه وبين غيره من الآداب العالمية مفسراً الظواهر الخاصة به ،والمشتركة بينه وبين الآداب الإنسانية .

٧ — وأنه استطاع أن يفيد من التيارات العالمية فى النقد الأدبى ،وأن يوحد بينها وبين أصول النقد العربى ، وأن يكون منهما مزاجاً موحداً ومعالم واضحة للأدب وفنونه .

٨ — وأنه عنى بالبحث عن المذاهب الأدبية وتاريخها وأصول نقدها عند الأجانب ، مستعينا بترجمة ما كتب الأوربيون فيها ، كما حاول تطبيق أصول هذه المذاهب على بعض الأدباء العرب ؛ كما أنه لم ينس تطبيق بعض معالم النقد العربى القديم على الأدب المعاصر .

° ° °

تلك إشارة إلى بعض النواحى التى يمجد بها النقد العربى المعاصر . ولكننا نخطىء إذا كنا نذهب إلى أن هذا النقد كله يمكن أن يحظى بمثل هذا الاهتمام ، أو أنه بذلت فيه أمثال تلك الجهود ، أو أنه حقق الغايات الجليلة التى يسعى إليها النقد ، ويجد فى تحقيقها ، من تمييز القيم الفنية فى

الأعمال الأدبية فى فهم وتذوق وتجرد ، فإنه لا يساورنا الشك فى أن النقد إذا كان قد ظفر بعدد من النقاد ذوى الأصالة والذوق والثقافة التى أعانتهم على التمييز وعلى حسن التقدير ، وعلى تحقيق كثير من الغايات التى يسعى إلى تحقيقها النقد الأدبى ، فإنه ابتلى بكثير ممن أقحموا أنفسهم فيه من الجهلة الأغرار والأدعياء المتطفلين الذين شوهوا صفحته بالآراء الفطيرة والأحكام المبتسرة التى ينظر فيها الدارس فيعجب ويتساءل : كيف اجتمع فى هذا العصر ذلك الخليط العجيب من العمالقة والأقزام ؟ وكيف استطاع أولئك الأقزام أن يصارعوا العمالقة ، وأن يتطاولوا إلى سماء ذلك الفن الرفيع ؛ وكيف سمح الذوق الأدبى لتلك الأصوات المنكرة التى يفضلها نقيق الضفدع ونعيب الغراب أن ترتفع ، أو أن تختلط بالأنغام الصافية فى أجواء العظمة والجمال ، وأن تتسع الصحف والمجلات والأوراق والكتب والإذاعات لتلك الغثاثات التى غشاها الهوى ، وأنبأت عن الجهل وسوء الطبع ؟

ولعل المتسائلين يجدون شيئاً من الجواب على تساؤلهم فى شىء مما قدمناه عن النقاد وطبقاتهم فى الفصل السابق ، وعن العوامل التى أتاحت لهذا النقد الهزيل سبيل النشر والرواج ، فغدا أصحابه ينوهون بألوان من النتاج خلت من كل قيمة فنية ، ويفندون أو يهملون مثلا للفن الأدبى فى أسمى حالاته ، لأنهم مأجورون قبضوا ثمن الإشادة والتنويه ، كما قبضوا ثمن التنديد أو الإغفال مالا أو أملا أو غرضاً من أغراض الحياة ، وكان ذلك على حساب الأدب والفن الرفيع . وقد يجد المتسائلون شيئاً من الجواب فى مثل قول الشاعر القديم الحكيم :

ولكن البلاد إذا اقشعرت ... وصوح نبتها رعى الهشيم

فقد اقتحم أولئك ميدان النقد من غير فكرة واضحة فى أذهانهم عن الأدب أو عن المثل التى يتطلعون إليها فيه ، وغدوا يتكلمون فى الأدب من غير مقاييس يعتقدونها ، ومثل يؤمنون بها . ولذلك صاروا يتخبطون فى

أقوالهم،ويترددون بين المذاهب المتباينة ، وكثيراً ماترى أحدهم يبدى رأياً ويبدى حماسة فى الغيرة عليه والدفاع عنه ، وسرعان ما تراه قد نسى ما كان قال ، فغدا يدافع بالغيرة نفسها وبالحماسة ذاتها عن الرأى المضاد ، الذى يقف مع الرأى الأول عن طرفى نقيض !

وما النتيجة ؟ إنها نتيجة مؤسفة ، كلام فى الهواء أو لغو على الأوراق ، والمؤسف أكثر من هذا أن يعد أمثال هؤلاء نقاداً ، بل زعماء للنقد الذى أصبح يسومه بعض المفلسين . وأصبح الأدباء فى حيرة من أمرهم ، أى سبيل ينتهجون ، وما معالم الأدب الجيد الذى يرضى النقد الأدبى ويقع موقعه من أذواق النقاد ومقاييسهم ؟

وسنحاول فى الفصول التالية أن نعرض لأهم القضايا التى عرض لها النقد المعاصر ، لنورد فيها سائر الآراء التى تمثل الاتجاهات النقدية ، وترسم صورة واضحة لمعالم كل اتجاه ، وخصائص كل فكرة .

الفصل الثالث

نقد الأغراض الأدبية

حمل العصر الحديث إلى الأمة العربية كثيراً من الأسباب التى دفعت حياتهم دفعا شديدا امتد إلى أكثر نواحى الحياة العربية التى انتعشت بعد الذى أصابها من الركود فى الفترة السابقة التى يؤثر بعض مؤرخى الأدب والحياة تسميتها « الفترة المظلمة » وهى تسمية ظالمة لا تمثل الواقع تمام التمثيل ، إذ أنه على الرغم من تسلط كثير من عوامل الضعف على نواحى الحياة فى تلك المنطقة الواسعة الأطراف التى تمتد من الخليج العربى إلى المحيط الأطلسى ، والتى تعمرها مجموعات كبيرة من الشعب العربى — ظهرت آثار للحياة فى بعض أرجائها فى أثناء تلك الفترة التى يؤرخون بدءها بسقوط بغداد سنة ٦٥٦ ﻫ ويجعلون نهايتها الحملة الفرنسية التى يؤرخون بها بدء النهضة فى هذا الجزء من العالم ، وقد تخفى بعض معالم الحياة فى ناحية من النواحى لتظهر واضحة فى ناحية أخرى ، أى أن البذور الصالحة التى غرست ونمت ونضجت ثمرتها فى عصور القوة والحضارة العربية ، خلفت بعض البذور الصالحة التى استكنت فى أعماق هذه الأمة ترقب الظروف المواتية للإنبات والازدهار ، أى أنها لم تمت تماماً كما كان يقال ـ ثم كانت من بعد دوافع النمو والتقدم كما قلت دوافع قوية أيقظت النيام وأحيت العزائم ونبهت الأذهان ، وبصرت العرب بضروب التقدم التى أحرزتها أمم أخرى سبقتهم إلى التقدم والنهوض .

وكان من الطبيعى أن تبدأ النهضة بحركة بعث شاملة لتلك البذور الكامنة فى نفوس العرب وعقولهم ، وأن تتجدد عندهم مفاهيم الأشياء

تبعاً لتصورها فى حياة التقدم والتطور فى أضواء المعرفة الحديثة التى أخذت تشيع فى هذه البلاد وتنتشر فى أرجائها، بوفود العلماء إليها من كثير من البقاع التى دبت فيها حياة العلم والمعرفة، وانتجاع أبنائها مصادر تلك المعرفة، وكان لذلك الاتصال أثر بعيد شمل نواحى الحياة وجهات التفكير، كما كان للطباعة أثرها الواضح فى تنشيط حركة البحث والتجديد بما يسرت من نشر مصادر المعرفة قديمها وحديثها، وكذلك كانت الصحافة عاملا مهما من عوامل النهضة ووسيلة لبث الدعوات الإصلاحية التى قادها جماعة من زعماء الإصلاح فى السياسة والاقتصاد والعلوم والفنون، وليس هذا المجال مقام بسط لعوامل النهضة ومصادر الثقافة فى هذا العصر، وإنما الذى يعنينا أن الحياة العامة قد تطورت، وأن أساليب التفكير والبحث عن الحقائق قد تقدمت، وأن الاطلاع على نهضات الأمم والشعوب، والوقوف على ما بذلته من جهود، وما أعدته للأفراد والجماعات من أسباب السعادة والكرامة والحرية والمعرفة الحقة - كل ذلك كان جديراً بأن تحتذيه الأمة العربية، وتأخذ بأسبابه بعد أن عاشت فترات طويلة من حياتها فى سلسلة من الأمجاد التى عرفها التاريخ وحرص عليها حرصه عن كل غال نفيس من التراث الإنسانى.

* * *

وكان كل ذلك من أهم العوامل فى بعث الأدب العربى، والعدول به عن مناهج الجامدين، ليساير الحياة المتطورة المتجددة التى تحاول هذه الأمة أن تصل إلى أعلى درجاتها، وتعيد سيرتها الأولى فى قيادة العالم وخدمة الإنسانية. بل إن كثيرا من الأدباء أنفسهم كانوا فى مقدمة أصحاب الدعوات إلى النهضة والإصلاح، وكان أدبهم هو المعبر عما تعانى الأمة فى حياتها من آلام، وما تتطلع إليه من الآمال، وكان هذا من أهم الأسباب فى تقدير الأدباء وإكبارهم، فى مطلع عصر النهضة، حتى بلغ أكثرهم درجة فى المجتمع وحظوة بين أبناء الأمة، لم يظفر بمثلها كثير من الأدباء فى عصور القوة والازدهار.

وكان من الطبيعى أن تتجدد مفاهيم الأدب فى أشكاله وصوره ، وفى جوهره وسطحه ، وفى غايته ومراميه ، ومعنى تجدد المفاهيم الأدبية أو تطورها ، تجدد النقد الأدبى وتطوره ، وتلك المفاهيم الجديدة هى أصول النقد الأدبى الحديث كما تصورها المعاصرون ، مع التسليم بما قدمت من تعدد مناهج النقد وتباينها ، واختلاف النقاد فى ثقافاتهم وعقلياتهم ، ولذلك كان من التسمح تسمية تلك المفاهيم أصولا أو قواعد ، لأنها لا تستطيع أن تصل فى عموم الفكرة إلى حد يمكن معه اعتبارها أصلا أو قاعدة ..

ثورة على الأغراض الذاتية الفردية:

وكان من أهم جهات الأدب التى عالجها النقد الأدبى فى هذا العصر . ناحية الأغراض التى كان يعالجها الأدباء فى بداية هذا العصر ، وجلها كان يدور حول ذات الأديب ومايتصل به ، إذ كان يمدح من أسدى إليه يداً أو من يتوقع أن يكون إطراؤه وسيلة لاجتذاب نداه ، ويهجو من أغرته به عداوة أوحرم جداه ، ويرثى سراة القوم حتى يطمع الأحياء بعدهم بجميل الذكر فيتزلفون إليه بما يستطيعون ، ويتغزل بمن شغل قلبه ، ويصف ما أثر فى نفسه ، أى أن الأديب كان المحور الذى تدور حوله تلك الأغراض وكان لطبقة الحكام نصيب مذكور فى هذا الأدب ، حتى كان لبعضهم شاعر أو أكثر يعددون مناقبه ، ويذكرون فضائله ، كما كان للخديو إسماعيل فى مصر الذى اختص به شاعران هما الشيخ على الليثى والسيد على أبو النصر المنفلوطى ، وكان للأمير بشير الشهابى فى لبنان الشاعر نقولا الترك والشاعر بطرس كرامة ، وتشبه بالحكام الأغنياء والسراة كالسيد سليمان الشاوى الحميرى فى العراق الذى اختص به الشاعر كاظم الأزرى ، حتى لقد استصوب بعض النقاد تسمية الأدب فى أوائل هذا القرن ، وكل أدب ينسج على منواله إلى وقت قريب ، باسم «أدب الملوك» أو «أدب الحكام».

ومثل هذا الأدب لم يعد يرضى أذواق النقاد فى هذا العصر ، لأنه أدب ذاتى سداه ولحمته تمجيد الفرد .

ومن هنا تعالت الصيحات معلنة إنكار هذا اللون من الفن الذى يخدع الشعوب عن المطالبة بحقها ، ويجعل أدباءها ، وهم الطبقة التى تتطلع إليها الأنظار فى الأخذ بيدها ، والتنبيه إلى حقوقها ، يلوكون هذا اللون الذى لا يخدم عقيدة ، ولا يستطيع أن يدفع حياة الأمم وتحقيق آمالها خطوة إلى الأمام .

ولعل من أقدم الأصوات التى ارتفعت فى المناداة بأدب ينبع من روح الشعب ، ويقبس من مشاعرها ، ويدفعها فى طريق الحياة الكريمة وإلى الثورة على الأغراض السائدة التى كان يلوكها الشعراء ، تلك الكلمة المجيدة أو ذلك النداء الذى وجهه الزعيم محمد فريد فى تلك المقدمة التى كتبها لديوان « وطنيتى » الذى نظمه الشيخ على الغاياتى ، وقال فيها : « الشعر من أفعل المؤثرات فى إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والمخاطرة بالنفس فى الحروب . ولذلك تجد الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة كالرومان واليونان وغيرهم .

« وليس من ينكر أن الأنشودة الفرنسية التى أنشأها الضابط الفرنسى « روچيه دى ليل » وسميت « المارسيلييز » كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوربا الذين تألبوا عليها لإخماد روح الحرية فى مبدأ ظهورها . « لذلك كتب الكاتبون منا كثيراً فى ضرورة وضع القصائد والأغانى الوطنية ، ليحفظها الصغار ، ويتغنوا بها فى أوقات فراغهم ، ولينشدوها فى ساعات لعبهم بدل هذه الأغانى والأناشيد التى يرددها الأطفال فى الأزقة خصوصاً فى ليالى رمضان المبارك ، كما كتبوا فى لزوم تغيير الأغانى التى تنشد فى الأفراح ، وكلها دائرة حول نقطة واحدة ، هى الغرام ووصف المحبوب

بأوصاف ماأنزل الله بها من سلطان . فقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد سواء فى الغرب أو فى الشرق إماتة الشعر الحماسى ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء ، وابتعادهم عن كل مايربى النفوس ، ويغرس فيها حب الحرية والاستقلال ، كما كان من نتائج هذا الاستبداد خلو خطب المساجد من كل فائدة تعود على المستمع ، حتى أصبحت كلها تدور حول موضوع التزهيد فى الدنيا ، والحض على الكسل ، وانتظار الرزق بلا سعى ولا عمل .

« تنبهت لذلك الأمم المغلوبة على أمرها ، فجعلت من أول مبادئها وضع القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية باللغة الفصحى للطبقة المتعلمة ، وباللغة العامية لطبقات الزراع والصناع وسواهم من العمال غير المتعلمين . فكان ذلك من أكبر العوامل على بث روح الوطنية بين جميع الطبقات .

« ويسرنى أن هذه النهضة المباركة سرت فى بلادنا ، فترك أغلب الشعراء نظم قصائد المديح للأمراء والحكام ، وصرفوا هممهم ، واستعملوا مواهبهم فى وضع الأشعار الوطنية ، وإرسالها فى وصف الشئون السياسية التى تشغل الرأى العام ، وقد لاحت « وطنيتى » فى طليعة هذه النهضة الميمونة .

« ومما يزيد سرورى أن شعراء الأرياف وضعوا عدة أناشيد وأغان فى مأساة « دنشواى » ومانشأ عنها ، وفى المرحوم مصطفى باشا كامل ومجهوداته الوطنية ، وفى موضوع قناة السويس . وأخذوا ينشدونها فى سمرهم وأفراحهم على آلاتهم الموسيقية البسيطة ؛ وهى حركة مباركة إن شاء الله ، تدل على أن مجهودات الوطنيين قد أثمرت ، ووصل تأثيرها إلى أعماق القلوب فى جميع طبقات الأمة ، وتبشر باقتراب زمن الاستقلال ، والتخلص من سلطة الفرد بإذن الله .

« فعلى حضرات الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح فى أيام معلومة ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالية

فى خدمة الأمة وتربيتها ، بدل أن يصرفوها فى خدمة الأغنياء وتملق الأمراء والتقرب من الوزراء ، فالحكام زائلون ، والأمة باقية (١) .

وهذه الكلمة تمثل إلى حد كبير إحساس الزعماء والمصلحين السياسيين والاجتماعيين بالحاجة إلى الأدب والانتفاع بمواهب الأدباء فى بث روح الحماسة فى الشعب ، ودفعه إلى ميادين القوة والعمل . وهى فى الوقت ذاته تمثل ثورة على أغراض الشعر ، واتجاهاتها نحو تعظيم الأفراد ، وإهمال الشعب بين براثن العبودية والجهل ، وكان هذا الإحساس يمثل اتجاها نقدياً جديداً ، ولعل هذا الاتجاه أو لعلَّ ذلك الأصل النقدى كان أول نقد جاد وجّه إلى الأدب وإلى اتجاهات الأدباء .

وقد وجد هذا التمرد صداه فى نفوس كثير من الأدباء والنقاد ، وتوالت الكلمات فى تأييد هذه الدعوة ، وفى الحملة على الأدباء الذين استمرءوا الدوران حول أنفسهم بغية إشباع نهمهم من جيوب الحكام والمترفين. والكتاب والشعراء ، كما يقول الإمام الشيخ محمد عبده ، « هم حملة مصابيح الهداية بين أيدى أممهم ، فإذا بعدوا عنها فلا حاجة لها بهم ولا بمصابيحهم »! وأصبح مفهوم الشعر كما يقول الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى « ثوران الأرواح التى تهيج كالبراكين المضغوط عليها ، فتنفجر وتقذف بالنار والحمم على رءوس الضاغطين عليها ، وسلاح الإنسانية المتبرمة تحارب به الإنسانية الظالمة ، وهو الموقظ للأمم من رقدتها ، والنافخ فيها أرواحا جديدة تطالب بحقوقها المهضومة ، وتدرأ عنها عادية الاستبداد ، والمثير فى الشعوب ما لها من القوى الكامنة لمقاومة ذوى الأثرة ، وهو الذى يلم شعثها ، ويجمع شتاتها ، وينهض بها ، ويخلق فيها من الضعف قوة . والشعر العصرى هو شعور الشاعر المتولد من فعل المحيط ، كبير التأثير فى روحه

(١) محمد فريد ، لعبد الرحمن الرافعى ١٨٨ .

فيبرزه فى صورة ألفاظ موزونة تعرب عنـــه ، فلا يكون إلا صادقا لا تشينه مبالغة ، وسهلا ليس عليه من التكلف ما يذهب بصفائه وروعته[١]

وقد أشار الشيخ عبد القادر المغربى إلى أثر اتصالنا بمواطن الحضارة فى إحساسنا بما ينبغى أن يتجه الشعر إلى معالجته من الأغراض ، مشيراً إلى سبق الأدباء المصريين إلى هذا الاتجاه ، بسبب سبقهم إلى ذلك الاتصال ، وذلك فى المقدمة التى كتبها لديوان الشاعر العراقى «معروف الرصافى» حيث يقول : إن مقاصد الشعر التى تتطلبها حضارتنا الحديثة تيسرت لنا بسبب اختلاطنا بأرباب هذه الحضارة ، ووقوفنا على شئونها ومقوماتها ، وتصفحنا أقوال كتابها وشعرائها ، فلا ينتظر منا بعد هذا ، إلا احتذاء مثالهم ، والنسج فى الشعر العصرى على منوالهم . وقد كان حظ الشعر العربى فى مختلف الأقطار العربية على قدر حظ هذه الأقطار من اقتباس تلك الحضارة وارتقاء ملكة اللغة العربية فى نفوس أهلها . فكانت مصر فى طليعة تلك الأقطار ، ومن ثم نبغ فيها شعراء أدركوا أن الشعر أرفع من أن يخدم كيس الغنى وحسن الثغر ، وأن الشعراء فى الشعب بمنزلة الحداة فى الركب ، فهم يوجهون إلى الرقى تيـــار عزيمته ، ويذكرون فى حب الإصلاح نار حميته[٢] . .

وشبيه بثورة الزعيم محمد فريد ثورة أديب المهجر الكبير جبران خليل جبران فى كلمته اللاذعة التى وجهها إلى الشعراء ، وفيها يقول : لكم من أغراض الشعر الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولى منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو فى الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعى الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الإعراض عنه ، ويستنكف من الفخر ، إذ ليس فى الإنسان ما يفاخر به سوى إقراره بضعفه

(١) من محاضرة ألقاها الزهاوى فى المعهد العلمى ببغداد فى سنة ١٩٢٢ ـ وانظر (الزهاوى وديوانه المفقود) للأستاذ هلال ناجى ١٨٩ (مطبعة نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٦٣) .

(٢) مقدمة ديوان الرصافى : ص أ (مطبعة دار المعرض ـ بيروت ١٩٣١) .

وجهله(١) . وكذلك ردد المهجريون هذا النقد ، وفى كلام كثير منهم هذه الثورة على الأغراض التقليدية التى كان بعض المعاصرين يجترونها ، ويسمى ميخائيل نعيمة ذلك « مصيبة » ويقول فى ذلك : ليست المصيبة ألا كتّاب عندنا ، بل المصيبة أن عندنا زمرة ، والأصح جيشاً ، من حملة الأقلام ، ومسوِّدى الأوراق ندعوهم كتّابا ، ونقنع بما « يطربوننا » به كل يوم من التهانى والمراثى والغزل ظانين أن هذا هو جلّ ماوجدت الأقلام لأجله ، وأن هذا هو محيط الدائرة التى يقدر الكاتب أن يجول ضمنها مهما كانت مواهبه .. أليست تلك الأجيال التى مرت بنا ولم تبد فى خلالها أمارات الحياة ، ولم تسمع لأنباضنادقة فى جسم الإنسانية ، سبباً كافياً لحمل العالم على الاعتقاد بمواتنا الأدبى(٢).

وقدوجدت تلك الثورة أنصاراً لهافى كثير من النقادجرت علىأقلامهم متأثرين بالوعى الوطنى العام ، والإصرار على التحرر السياسى والتحرر الاجتماعى ، والدعوة إلى استعادة أمجاد الأمة بشحن النفوس بمعانىالوطنية ونكران الذات فى سبيل الأمة والوطن ، ورأوا أن الأدباء قد تخلوا عن رسالتهم فى البعث والإنهاض ، « إذن فكيف يجرؤ هؤلاء أن ينتسبوا إلى العرب ، أو ينتموا إلىالفراعنة ، وهم ما يحسنون غير التهنئة بمولود أوالتعزية بمفقود ، كأنهم ماخلقوا إلا ليبكوا مع الباكين ، أويضحكوا مع الضاحكين » كما يقول الدكتور زكى مبارك فى كلمة هاجم فيها شعراء عصره ، وقرر فيها « إننا فى حاجة إلى شعراء ينظرون بعيونهم ، ويسمعون بآذانهم ،ويفقهون بقلوبهم » وذلك بعد أن تكلم عن داوعى الشعر عند أكثرهم ، وشرح أثر رجال الأحزاب فى توجيههم وتلقينهم معانى القول ، وكان مما قال « فى مصر اليوم جماعة من الشعراء ، تغنوا كثيراً فى الليالى الخوالى يوم كان الناس يسمرون فى المنازل ، ويسهرون فى البيوت ، وكان الرجل يعرف بالشعر ويوصف بالأدب لبيت يقوله فى تحية رب القصر

---

(١) الأدب الحديث ٢/٢١٨ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٥٩) .

(٢) ميخائيل نعيمة : الغربال ٣٧و٣٩ (دار المعارف ـ القاهرة ١٩٤٦) .

أو تكريم السامرين ، وربما وصف بالعبقرية لطرفة ينسبها إلى دعبل ، أو حديث ينقله عن أبي نواس .

« ثم قضى الله أن يرسل إلى بعض القلوب رسول الوطنية ، فانتقل من الخصوصيات إلى العموميات ، إلا أن الشعراء كانوا مع ذلك مقيدين بقيود من الرياء ، فكان حافظ إبراهيم لا يطرب للشعر ولا يخف له إلا بحضرة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان أحمد نسيم يمزج وطنياته بمدح محمد إبراهيم هلال ، وكان شوقي يشوبها بمدح صاحب السمو أمير البلاد . وكنت لا تسمع للشعراء شيئاً غير ما يدعون إليه يوم الاحتفال بفتح مدرسة ، أو تشييد معهد .. إلى غير ذلك مما يساق إلى الشعراء سوقاً بدافع الشهرة أو دافع المال .

« وكانت الأحزاب قد كثرت في مصر ، فكان لكل حزب شاعر ، ولكل شاعر أشياع ، فتنافرت الآراء وتناكرت الأهواء ، إذ كان الشعراء يستمدون وحيهم من سادتهم وكبرائهم ، وكان سادتهم منشقين مختلفين ، فكانوا يضلونهم سواء السبيل .

« ثم شب جماعة آخرون لم يقدر لهم أن ينتموا إلى بعض الأحزاب ، فرضوا بالخمول ، واكتفوا من الشعر بأبيات يقولونها في الوصف ، أو نتف يجيدونها في النسيب ، وربما التفتوا إلى ما ينعم به إخوانهم من السعة في العيش ، والبسطة في الجاه ، فأخذوا في شكوى الدهر وتأنيب الزمن ، ووصفوا الأدب بأنه رفيق الفقر وحليف المسكنة ، وكان بجانب هؤلاء جميعاً جماعة من النقاد ينقدون اللفظ والمعنى ، ويعرضون عن النحلة والمذهب . فكنت تقرأ الشيخ طه حسين في نقد حافظ ، فتراه جملة من المذاهب النحوية ، والمباحث اللغوية ، وربما رأيت طائفة من ألفاظ السباب في خلال تلك السطور وضعها الكاتب حلية لبحثه ، وزينة لنقده ، وكان الويل كل الويل لمن يغفل عن ترضية أولئك الناقدين ، فيمسى وهو مقذوف .

وكذلك كان الشعراء يأخذون طرائق التفكير عن الأحزاب ، ومسالك التعبير عن النقاد ، ولم يكونوا فى أنفسهم شيئاً مذكوراً .

« ثم كان ما كان من الحوادث التى شتتت شمل الجميع ، نخفت كثير من أصوات أهل النقد والسياسة ، وعاد الشعراء إلى السكون »[1] .

ويبدو أن هذه الثورة بعثت أصداء بعيدة أخذت تتجاوب بشدة فى بيئات الأدب العربى فى شتى أقطاره ، ففى العراق كتب السيد محمد رضا الشبيبى فى مقدمة ديوانه : رسالة الشاعر فيما نحن فيه لا تعدو صفة الدواء بعد تشخيص الداء ، ولا تعدل عن استخراج العظة البالغة من سنن الاجتماع وعبر التاريخ ، ولا تتعدى الإشادة بقيم الفضائل ومكارم الأخلاق ، فإذا كانت للشاعر جولة فى وجه من وجوه الإصلاح أو ناحية من نواحى الخير وإذا ومضت فى فنه شعلة تنير السبل الحالكة ، أو علت صرخة تثير العزائم الخامدة ، أو سرت نفحة تحي الرمم البالية ، فقد أدى الرسالة ، وهى هدفه الأقصى ، وفيها عوض عن كل فائت لكل من عشق فنه ، أو أخلص لمثله الأعلى[2] .

* * *

ولم يقف هذا الأصل النقدى عند حدود الأفكار النظرية ، ولكنه طبق على كثير من الأعمال الأدبية وعلى كثير من أدباء عصر النهضة فى مراحله الكثيرة وأطواره المتعددة ، وكان هذا الأصل واحداً من الأصول النقدية التى أجاد النقاد المعاصرون دراستها كما أجادوا تطبيقها على الأدب والأدباء . ولقد عدّ البارودى حامل لواء التجديد فى الشعر فى العصر الحديث عند معظم مؤرخى الأدب ونقاده ، وهو كذلك عند العقاد الذى

---

(١) البدائع للدكتور زكى مبارك ١/١٩٦ .
(٢) ديوان الشبيبى : ص و (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٠)

يصرح بأنه إمام الشعراء فى هذا الطور الحديث ، وأنه بلا ريب صاحب الفضل الأول فى تجديدأسلوب الشعر ، وإنقاذه من الصناعةوالتكلف العقيم ورده إلى صدق الفطرة وسلامة التعبير (١).

ولكنه حين يطبق هذا الأصل من أصول النقد الحديث ، وهو أن يكون الشاعر لسان الأمة المعبر عن آلامها وأمانيها يرى أنه ليس لإمامة البارودى معنى إلا معنى السبق والابتداء القوى الفائق فىهذا النمط الحديث «أما أنه كانممثلا لعصره جامعاً لنواحيه الأدبية أو الفكرية ،فذلك معنىمن الإمامة لم يكن من حظه ولا نظنه كان من همه . بل هو لم يكن ممثلا حتى للثورة العرابيـة التى كان زعيما من زعمـائها ، وبطلا مشهوراً بين أشهر أبطالها ، إذ كانت مشاركته فى الثورة مشاركة الوزير السياسى والقائد الحربى ، لا مشاركة الشاعر الذى يصف شعور الجمهور أو يذكيه بقصائده وأناشيده ، وتلاه شعراء آخرون كان حظهم فى هذه الناحية مثل حظه ، وحكمهم فى تمثيل أيامهم مثل حكمه . فإسماعيل صبرى وأحمد شوقى وحفنى ناصف ومن ضارعهم من أبناء عصرهم يعدون فى طليعة المدرسة الجديدة التى خلفت مدرسة العروضيين ، ولكنهم لم يعرضوا لنا فى شعرهم إلا قليلا من معارض الشعور فى الحياة الشعبية ودرجات الانتقال من تفكير إلى تفكير . وعلة ذلك فيما نرى أنهم عاشوا فى حيز الوظائف ، ولم يعيشوا فى غمرة الأمه بين دوافع المد والجزر ، وعوامل الشدة والرخاء (١٤).

وقد أكبر العقاد من شأن الأدب الحديث الذى تبوأ منابر الأدب فيه فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى،وكان أول ما ظهر من ثمرات ذلك أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء » وحسب الأدبالعصرى الحديث من روح الاستقلال فى

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٢ .

شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمناً ، فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنىء بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته ، ويقذع فى هجو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفاً على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرضا للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته ، وما بالقليل من هذه الروح الشماء فى الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا ، أو تردها إلى وراء الأستار ، بعد إذا كانت تنشد فى الأشعار ، وينادى بها فى صحوة النهار(١).

دفاع عنه فهو المديح

وإن كان العقاد فى بعض كتاباته يدافع عن شعر المديح ، ويعتقد أنه « من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب فى وقت واحد فيخطىء من يظن أن الأمم المترقية لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها إذ المديح جائز فى كل أمة ومن كل شاعر ، فلا ضير على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد فى مدح عظيم يعجب به ويؤمن بمناقبه ، ولا ضير على الأدب أن يشتمل على باب المديح بين أبوابه الكثيرة التى يعرفها الغربيون أو الشرقيون . وإنما الخلاف فى نوع المديح لا فى موضعه على إطلاقه . فمديح الأمم المتعلمة غير مديح الأمم الجاهلة ، والشاعر الذى يملك أمره يتبع فى مدحه أسلوبا غير الذى يتبعه شاعر مغلوب على أمره . ومكانة الأديب فى الأمة تظهر أتم الظهور من أساليب الشعراء فى هاتين الحالتين فلن يقال إن للأدب مكاناً فى الأمة والشاعر مضطر فيها إلى إذلال عقله وتسخير كرامته فى مديح لا تسيغه العقول ، ولا يليق بالرجل الحر المريد لما يقول . ولن يقال إن الأمة متعلمة والمبالغات الشعرية فيها تؤخذ مأخذ

---

(١) العقاد : مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى . وانظر (مطالعات فى الكتب والحياة) ٢٧٩

الجد والوقار ، وهى أقرب إلى الهزل والهجاء المستور ، أو لن يقال إن الأمة حرة تشعر بوجودها ، وأنت تقرأ مدائح شعرائها فلا ترى فيها ذكراً لغير الرؤساء ، ولا ترى فى الصفات التى يمدحون بها صفة ترجع إلى الامة وتعتمد على تقديرها ، أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها . فحافظ يمثل أمته فى مديحه ، كما يمثلها فى قصائده الاجتماعية ، فهو مديح يدل على مراحل الأدب والحرية القومية فى الأمة المصرية مرحلة بعد مرحلة ، وبهـــذه الخصلة أيضاً كان حافظ متفرداً بين شعراء جيله قليل النظير (١) .

ولا ينكر الدكتور زكى مبارك أن كثيراً من الشعراء اتخذوا مدح الملوك والأمراء وسيلة من وسائل العيش ، ولا ينكر أن كثيرا منهم وصل بذلك إلى أسفل درجات الإسفاف ، ويصرح بأن من النقائص النفسية أن يسخر الشعر تسخيرا فى سبيل المنافع الزائلة ، ويعترف بأن هذه النقيصة تمس طوائف كثيرة من شعراء اللغة العربية ، وإن كان من أسباب العزاء أن هذه النقيصة لم يتفرد بعارها شعراء العرب ، فقد كان أكثر الشعراء فى أوربا يعيشون عالة على الملوك والأمراء ، ولم يعرف منهم باستقلال الشخصية إلا القليل .

ولكنه مع هذا يقول بأن المديح ديوان العرب ، وهو الوثيقة الباقية على ما كان فيهم من كرم الشمائل والخصال ، والمادحون قد يكذبون ، ولكنهم فى كذبهم يصورون ما اصطلح عليه معاصروهم من ألوان المحاسن والعيوب ، فالشاعر الكاذب يقف كذبه عند حقيقة ممدوحه ، ولكنه من الوجهة الاجتماعية صادق كل الصدق ، لأنه يصور ما يشتهى ممدوحه أن يتصف به من كرائم الخلال ... ويورد الدكتور مثالا من شعر البادية ومثالا من شعر الحضارة ، ويبين ما فيهما من عظمة الوصف وروعة التصوير ، ورسم

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٩

المثل التى يتطلع إليها الممدوحون ، فوق ما فيهما من تخليد لآثار البيئة ، وتوضيح بعض المفاهيم . والبحترى الذى ضربت بمدائحه الأمثال ، ليست مدائحه مما يجب أن يهمل لأنها من صنوف التملق والرياء ، يقول الدكتور زكى مبارك : لقد تأملت تلك المدائح فوجدت فيها كثيراً من الصور النفسية التى يقف عندها من يهتم بدرس دخائل النفوس ، وانظروا هذه الأبيات من داليته فى مدح ابن الزيات محمد عبد الملك :

واستوى الناس فالقريب قريب عنده والبعيد غير بعيد
لا يميل الهوى به حين يمضى الرأ ى بين المقلىّ والمودود
وسواء لديه أبناء إسمـا عيل فى حكمه وأبناء هود
مستريح الأحشاء من كل ضغن بارد الصدر من غليل الحقود

ما رأيكم فى هذا ؟ أترون سوء المنقلب فى مصاير الناس يقع إلا بعلة الهوى فى إمضاء الرأى ، والتفرقة بين الأصدقاء والأعداء حين تنصب الموازين ؟ وهل ترون متعة أفضل وأروح من راحة الأحشاء من عنف الأضغان ، وبرد الصدور من غليل الأحقاد ؟ إن مثل هذا الشعر لا يمر بأسماع الممدوحين بدون أن يترك فى نفوسهم شوقا إلى العدل ، وحنينا إلى سلامة الصدر من الغل ، فهو من نفثات الإصلاح ، ولو كره المتحذلقون!

« وفى القصيدة نفسها قطعة وصفية ، وإن كانت مدحاً فقد وصف « الكاتب » فى شخص ابن الزيات وصفاً دقيقاً يعد نموذجا من نماذج البيان ولكم أن تقولوا إن فى بعض هذه القطعة ما يجرى فى طريق المدح الفضفاض ، غير أنكم لا تستطيعون أن تنكروا دقة الوصف فى هذين البيتين :

حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدركـ ـن به غاية المراد البعيد

ففيهما دستور لنظام الكلام البليغ ، وهما يصلحان للتمثل فى أكثر مقامات الإفصاح (١)

ويعلل الدكتور زكى مبارك عدم إجادة أدبائنا لوصف المخترعات الحديثة بأنهم لم يخالطوها المخالطة التى تؤدى إلى انفعالهم بها ، وإنما ينظرون إليها نظرتهم إلى شىء غريب عنهم ، وقد كان عجباً عند الشاعر حافظ إبراهيم أن يجيد العرب وصف الناقة ، وهى تلك المركب الصعب ، ولا نجيد نحن وصف ذلك الموكب الذلول « الأوتوموبيل » . ويعلق الدكتور زكى مبارك على هذه الملاحظة بإن حافظاً لو لحظ أن الشاعر العربى ما أطنب فى وصف الناقة إلا لأنها كل شىء عنده ، ولأن أهله ورفاقه يعرفون من صفتها ما يعرف لعلم أن السر فى عجزنا عن وصف « الأوتوموبيل » ليس هو ضيق اللغة كما زعم ، بل لأننا ننظر إلى هذه المخترعات فى الأرض كأننا ننظر إلى الشمس فى السماء . ثم يقول : مالنا ووصف هذه البدائع الفتانة والنفائس الخلابة ، ونحن لا ننعم بها ، ولا شىء فيها من صنع أيدينا ؟ إذن فلنترك وصفها وتقريظها لشعراء الغرب ، أولئك الذين يجدون من السرور بركوبها ، ما كان يجده العربى ، وقد علا ظهر البعير البازل ، أو تسنم الناقة الهوجاء (٢)

وهذا تعليل جيد من غير شك لأن الشاعر إنما يكون صادقا إذا عبر عما أحس به وتفاعل معه من مظاهر الحياة ، ولكن هذه الفكرة كما نرى من الأفكار التى تسلم بحرية الأديب ، وقصر أدبه على وصف تجاربه الذاتية ، وإن كانت تمس هذه الفكرة ناحية جزئية إلا أنها تمثل مبدأ من المبدأين اللذين يميل بعض النقاد إلى الأخذ بأحدهما ، ويميل غيرهم إلى المبدأ الآخر الذى يدعو إلى أن يكون الأدب وسائر الفنون فى خدمة الإنسان والمجتمع .

* * *

(١) البدائع ١/١٠٦ (الطبعة الثانية : المطبعة المحمودية التجارية — القاهرة ١٩٣٥).
(٢) البدائع ١/١٠٨ .

الأدب والمعرفة :

وكان من التيارات الجديدة التى تتصل بما يعالج الأدب من موضوعات، وبما يرى أن تقتصر رسالته عليه، تيار يلغى الأدب ويقضى على خصائصه الفنية التعبيرية عن العواطف، ويتمثل هذا التيار فى الدعوة التى نادى بها سلامة موسى فى كتابه الذى سماه « البلاغة العصرية واللغة العربية » وذهب فيه إلى أن المنطق ينبغى أن يكون أساس البلاغة، وينبغى أن تكون « مخاطبة العقل غاية المنشىء بدلا من مخاطبة العواطف، والبلاغة كما هى الآن فى لغتنا العربية تخاطب العواطف دون العقل ؛ وهذا ضرر عظيم، فإننا حين ننصح لأحد الشبان بأن يسلك السلوك الحسن فى الدنيا، ويتخذ أسلوباً ناجعاً فى الحياة نشير عليه بأن يجعل العقل والمنطق، دون العاطفة والانفعال، هدفه ووسيلته فى كل مايعمل. ولكن البلاغة العربية فى حالها الحاضرة هى بلاغة العاطفة والانفعال فقط. وإذا جعلنا المنطق أساس البلاغة فإننا عندئذ نجعل قواعد المنطق ونظريات إقليدس مما يدرس للتفكير الحسن، وهو الغاية الأولى للبلاغة ؛ ونبين قيمة الأرقام فى التفكير الحسن، ثم تأتى بعد ذلك الفنون، وهى عاطفية إنسانية للترفيه الذهنى ـ ولكن يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيه الذهنى بالفنون(١).

فهذه الدعوة كما ترى تقوم على أساس من الرغبة فى نهضة الأمة فى نواحيها الفكرية والعقلية والعلمية، أو تبدو كذلك، إذ ترمى إلى تنحية البلاغة والأدب والفن جانباً، والاتجاه نحو العلم والفلسفة والمنطق، وتجريد الأدب من التعبير عن العواطف الإنسانية. والذين يخدمون العلم والتفكير هم العلماء والمفكرون، ولا نستطيع أن ندعى أن الأدباء وحدهم هم الذين يمثلون الطبقة المفكرة فى الأمة، إذ الحقيقة أنهم إنما يمثلون

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية ٥٦ .

طبقة واحدة من أهل الفن ، إلا إذا اجتمعت الموهبتان فى إنسان ، فكان فناناً مفكراً ، وهو حينئذ مطالب بما يوفى حق كل موهبة من الموهبتين .

أما العواطف فلا مناص من الاعتراف بها والاعتراف بمدى ما تستطيع أن تؤثر فى الإنسان وتوجه من تصرفاته فى هذه الحياة ، وهى فى هذا التأثير أبعد أثراً وأشد خطراً فى نفوس الأفراد والجماعات من آثار المنطق والتفكير فى حياتهم ، والشعر — كما يرى العقاد — شىء لاغنى عنه ، وهو باق ما بقيت الحياة ، وإن تغيرت أساليبه ، وتناسخت أوزانه وأعاريضه ، لأن موجود حيثما وجدت العاطفة الإنسانية ، ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها فى نسق جميل وأسلوب بليغ . وإذا كان الناس فى عهد من عهودهم الماضية فى حاجة إلى الشعر فهم الآن أحوج ما يكونون إليه بعد أن باتت النفوس خواء من جلال العقائد وجمالها ، وخلا الجانب الذى كانت تعمره من القلوب ، فلابد أن يخلفها عليه خلف من خيالات الشعر وأحلام العواطف ، وإلا كسر اليأس القلوب ، وحطمتها رجة الشك واضطراب الحيرة ، ومما لا مشاحة فيه أن النهضات القومية التى تشحذ العزائم وتحدوها فى نهج النماء والثراء لا تطلع على الأمم إلا على أعقاب النهضات الأدبية التى يتيقظ فيها الشعور وتتحرك العواطف وتعتلج نوايا النفوس ومنازعها . وفى هذه الفترة ينبغ أعاظم الشعراء ، وتظهر أنفس مبتكرات الأدب ، فيكون الشعر كالناقوس المنبه للأمم ، والحادى الذى يأخذ بزمام ركبها(١) .

ومن الممكن أن تفسر هذه الدعوة الغريبة التى دعا إليها سلامة موسى بما رآه من الضعف الملحوظ فى هذه الأمة فى مجالات التفكير . فى أوائل هذا العصر ، وهذا وإن كان صحيحاً مرجعه إلى عوامل كثيرة أدت إلى تدهور هذه الأمة فى مختلف نواحى النشاط الإنسانى ، ولا تقع مغبته على الأدباء ، ولا يسألون عنه وحدهم .

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ٣٩٣ .

وظيفة الأدب فى الإصلاح الاجتماعى :

ثم اتسعت دائرة البحث فى غاية الأدب ، وكثر الكاتبون فيها والقائلون بوجوب نهوض الأدب بمهمة الإصلاح الاجتماعى ، ومحاولة النهوض بالأمة وحملوا الأدباء تبعة التخلف الاجتماعى الملحوظ وقد وازنوا بين أدباء العربية وأدباء أوربا وأمريكا من هذه الناحية ، وخلصوا من هذه الموازنة إلى أن من عوامل إكبار الأدب الأجنبى أنه استطاع أن ينهض بعبء الإصلاح الاجتماعى ، وذلك بشرحه العلل والمعوقات فى بعض طبقات الأمة ، وأن من أهم أسباب هوان الأدب العربى أنه لا يتحدث إلا عن نفس صاحبه ومطامحه وآماله ومتاعبه. وعبر النقاد عن آمالهم فى أن يتجه الأدباء اتجاها إصلاحيا يجارى نهضة الأمة ويتابع خطواتها فى سبيل التقدم ، بل يرسم لها سبيل التقدم ، وكان من الذين كتبوا فى هذا الموضوع المرحوم الأستاذ أحمد أمين الذى قال إن أول واجب على الأدب العربى أن يتعرف الحياة الجديدة للأمة العربية ويقودها ، ويجد فى إصلاح عيوبها ، ويرسم لها مثلها الأعلى ويستحثها للسير إليه . إن الأدب العربى إلى الآن تغلب عليه النزعة الفردية لا النزعة الاجتماعية . وأرى أن الأدب العربى يجب أن يتجه من جديد بقوة ووفرة إلى النزعة الاجتماعية ، حتى يعوض ما فاته منها ، ومستقبل الأمة العربية وحاضرها فى أشد الاحتياج إلى الأدب الاجتماعى ينهض بها .

ويطمح الأستاذ أحمد أمين إلى أن يكون لنا فى الأدب العربى أمثال برنارد شو فى الأدب الانجليزى وأناتول فرانس فى الأدب الفرنسى وتولستوى فى الأدب الروسى ، وأمثالهم ممن وقفوا أدبهم على خدمة المجتمع وإشعاره بعيوبه واستثارته إلى التسامى ..

وهذا هو الأدب الأمريكى يحمل لواءه اليوم رجال مارسوا الحياة العملية فى شتى شئونها ، ثم لم يكتبوا فى خيال أو أوهام وأحلام ، وإنما يكتبون فى مشكلاتهم المالية ومسائلهم اليومية وحياتهم الاجتماعية ، وأكثر

هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه، وللأديب العربى أن يستوحى امرأ القيس أو شهر زاد ، ولكن يجب أن يكون ذلك نوعاً من الأدب ، لا كل نوع ، ولا هو النوع الغالب ، ولا هو الأرقى .

ثم يرى أن الذى أوقع الأدب العربى فى هذا النقص أن الأدب ظل من ظلال الحياة الاجتماعية ، وللبيئة أثر كبير فى تكوينه ، والأمم العربية قضت عهدا طويلا فى دور قوى فيه الوعى الفردى ، ولم يقم فيه الوعى الاجتماعى شأن الأمم كلها . ولكن الأمم الحية قطعت هذا الدور، وتعلمت الوعى الاجتماعى ، والأمم العربية لا يزال الوعى الاجتماعى فيها فى حالة التكوين لم ينم ولم يتقو . فالوعى الاجتماعى يكون حيث يكون شعور أفراد الأمة بعلاقاتهم وخيرهم واتجاه أفكارهم ، وإرادتهم لخير المجتمع بجانب الشعور بالتفكير والإرادة فى أشخاصهم .

ثم ينتهى إلى القول بأن الأمم الشرقية ، وهى فى بدء عهدها بالوعى الاجتماعى ، يجب أن يكون لها أدباء يدفعون هذا الوعى العام إلى الأمام حتى يكمل وينضج(١) .

وقد رأى الأستاذ توفيق الحكيم فى كلام الأستاذ أحمد أمين تعريضا به وبقصته شهر زاد ، فرد عليه ، مدافعاً عن هذا الأدب الذى سماه أدباً فرديا، ومدافعا أيضا عن استيحاء الأدباء المعاصرين آثار وشخصيات القدماء بقوله « مع الأسف أرانى مضطرا إلى أن أقول إن استيحاء أساطير اليونان والرومان وامرىء القيس ، و«شهر زاد » هو النوع الأرقى فى الأدب ، فى كل أدب ، لا فى الماضى وحده ولا فى الحاضر ، بل فى الغد أيضا، وبعد آلاف السنين مادام الإنسان إنسانا ، وما دام رقيه الذهنى بخير لم يصبه انتكاس، فالإنسان

---

(١) العدد ٢٧٥ من مجلة الثقافة فى ابريل سنة ١٩٤٤ .

الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » من الاستغلال فى أى صورة من صوره ، ويحتفظ به لمتعته الذهنية وثقافته الروحية . وإن اليوم الذى نرى فيه الأدب قد استخدم للدعايات الاجتماعية ، والتصوير استغل فى معارض الإعلان عن السلع التجارية ، والشعر جعل أداة لإثارة الجماهير فى الانتخابات السياسية لهو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كر فانقلب طفلا يضع فى فمه تحف الذهن وطرف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادى المباشر . والأدب الأمريكى الذى يعجب به أحمد أمين هو فى أغلبه صحافة راقية أكثر مما هو أدب حقيق . والأدب الحقيق هو ما استند إلى أساطير اليونان والرومان ، أى مخلوقات الإنسانية التى أبدعتها أحلامها الجميلة وخيالها الرائع .

ثم يذكر أن الخلاف بينه وبين الأستاذ أحمد أمين إنما ينصب على معنى الرقى ، والحكيم لا يسلم أبداً بأن رقى الإنسان هو فى تقدم أسباب معايشه المادية . هذا حقا هو الرقى بالمعنى الأمريكى ، ولكن الرقى بالمعنى الإنسانى المثالى شىء غير ذلك . إن الإنسان الأعلى ليس ذلك الذى يضع كل شىء فى فمه ، ولكنه ذلك الذى يشعر بحاجته إلى متع معنوية وأغذية روحية وأطعمة ذهنية ، لا علاقة لها من قرب أو بعد بضرورات حياته المادية أو الجثمانية ، إن مطامع الناس شاءت أن تمد أيديها الفانية إلى هذا الجوهر السامى لتسخره فى شئون الأرض ، فرأينا الشعر والأدب يتجهان إلى غايات نفعية ، فاستخدام الشعر أحيانا لمدح الملوك والأمراء من أجل المال والثراء أو لنشر الدعوة فى الدين والسياسة من أجل الثواب أو الجزاء ، ولكن كلمة الفن هى العليا دائما ، وذلك ما لا يسلم به الأستاذ أحمد أمين ، فهو يعتقد أن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية فى المجتمع هو الفن الأرقى ، متأثرا ولا ريب بتلك النظريات الحديثة فى السياسة والاقتصاد التى ترمى كلها إلى تملق الجماهير ، ومداهنة الدهماء ، ومصانعة الجماعات والنقابات ومسايرة الكتل والسواد من الناس والشعوب .

أما إذا كان فى الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا فإنى أرحب به وأسلم على الفور بأنه الأرقى . ولكن هذا لا يتهيأ إلا للأفذاذ الذين لا يظهرون فى كل زمان(١).

وقد وضح الأستاذ أحمد أمين رأيه فى تعقيبه على هذا الرد ، فاتهم الأستاذ توفيق الحكيم بأنه قلب غرضه رأساً على عقب ، ونسب إليه مالم يقل «إنى دعوت إلى أن يكون من مصادر الأدب حياتنا الاجتماعية التى نحياها ، فيكون لها روايات تمثل بؤس طبقات الشعب وأغلالها والاستبداد بها ، وتدعو إلى حياة أسمى من حياتنا ، وإلى تكسير أغلالنا ، والثورة على الظلم الذى ينتابنا . فاستنتج من هذا استنتاجا عجيباً أنى أدعو إلى المادية وإلى تسخير الأدب فى خدمة العيش، وإنى أريد على حد تعبيره أن أستخدم الأدب للدعايات الاجتماعية . لا ياأخى ، فرق كبير بين الدعوة إلى أن يكون من مصادر الأدب الحياة الاجتماعية والوعى الاجتماعى ، وبين الدعوة إلى مادية الأدب وتسخيره للأغراض الوضيعة ، فالأدب الاجتماعى قد يكون فى أسمى مراتب الروحانية. وفى الأدب الفردى ماهو مادى وماهو روحانى، وفى الأدب الاجتماعى ما هو مادى وما هو روحانى، فتعميمك بأن الأدب الاجتماعى أدب مادى ، وأنه هو الذى أقصده دون سواه ، ظلم فى الحكم لا ترضاه .

« ولعل الخلاف الحقيقى بينك وبينى أنك تفضل الأدب الذى ينبع من الوعى الفردى على الأدب الذى ينبع من الوعى الاجتماعى ، وأنك تفضل الأدب، الذى يستوحى أدب اليونان والرومان أو امرىء القيس وشهرزاد على الأدب الذى يستوحى الحياة الاجتماعية الحاضرة . وتفضل الفن للفن على الفن للمجتمع .

أو من الحق أن تستلهم الأدب اليونانى والرومانى وتترك استلهام

---

(١) العدد ٥٦٢ من مجلة الرسالة فى ١٠ أبريل سنة ١٩٤٤ .

قومك ، وهم أولى بالاستلهام ، ونحن أكثر تذوقا لما يستلهم منا ، وأشد انتفاعاً به من غير أن ينتقص الفن شيئا ؟

« أيعجبك أن ينصرف الأدباء كلهم إلى وصف لوعة الحب والاستمتاع باللذة والتغزل فى الخمر ، ولا يتعرضون لمكبلين بالأغلال يجب أن يفكوا ، وإلى غارقين فى الجهل يجب أن يتعلموا ، ومصابين بالخمول يجب أن ينشطوا ، ولاصقين بالأرض يجب أن يعلوا إلى السماء ، ثم تقول « الفن للفن » ؟ وماذا يضير الفن لو نظر إلى المجتمع فرفعه ، كما فعل برنارد شو وتولستوى وأمثالهما(١) ؟

* * *

ولقد ساء جماعة من النقاد أن يقصر بعض أدباء القصة فى مطاوعة الحياة الراهنة ، وأن يهملوا القيام بقسط من التوجيه والإرشاد ، وألا يتخذوا من أدوائنا الاجتماعية مادة يؤثرون بها فى الجمهور ، ويحببونه فيما يعود عليه بالنفع ، فهل قصر أدباء القصة حقا فى هذا الواجب ، وماذا كان عليهم أن يفعلوا ؟.

وقد أجاب عن هذا السؤال الأستاذ محمود تيمور ، وشرح رأيه فى مدى ما يحقق القاص بعمله الفنى من الغايات الاجتماعية ، فقال : كثيرا ما يقع الخلاف على نقطة تعرض للباحث فى هذا الموضوع . تلك هى أن بعض الناس يظنون أن القصصى أو الأديب على وجه عام يملك أن يؤثر فى المجتمع الذى يعيش فيه ، بأن يؤجج ثورة مثلا ، وأن ينشىء مذهبا أية كانت غايته . وبعبارة أخرى : يكون له تأثير إيجابى فى البيئة التى يحيا فيها ، وعندى أن الرأى الراجح فى هذه الناحية هو أن القاص الموهوب بحسه المرهف ويقظته الحادة فى الشعور بأدق الخلجات التى تسرى فى المجتمع قادر على أن يقتنص الخفى العميق الكامن فى واعية الجمهور ، فلا يلبث أن يعبر عنه ، أى يحيله مادة مكتوبة .

---

(١) العدد ٢٧٧ من مجلة الثقافة فى ١٨ إبريل سنة ١٩٤٤ .

« وقد يكون فيما يزاول من ذلك مدفوعا بعامل لا شعورى تخفى عليه ملامحه، فهو يتأثر بالمجتمع الذى يعيش فيه ، فيترجم عن هذا التأثر قبل أن يحسه سواه ، فى عمل قصصى . مثله فى ذلك مثل سائر الفنانين من موسيقيين ومثالين ومن إليهم .

وفى إمكاننا أن نستشهد بالثورة الفرنسية ، فقد حسب أناس أن بعض أعلام الكتاب ، أمثال روسو وفولتير، هم الذين كانوا مبعث هذه الثورة؟ والحق أن الثورة بدأت قبلهم ، بيد أنها كانت كامنة مكبوتة فى أطواء النفوس ، وربما كان بعض النفوس لم يحسها . فوضع أولئك الأعلام ما وضعوا من المؤلفات التى نبهت الجمهور إلى ما كان غامضا فى نفسه ، مستورا عن حسه لا يستطيع أن يكشف عنه بلسانه ، فهم لم يخلقوا الثورة بآراء ومذاهب ابتكروها من محض قرائحهم ، وإنما كان عملهم موقوفاً على إجادة التعبير عن رغبات الشعب الكمينة .

«فالذين يلومون القصاص المصريين على سكوتهم قد يكون فى لومهم بعض الحق ، فإما أن يكون أولئك القصاص لم يواتهم من الملكات الموهوبة مايتمكنون به من أن يحسوا ، أو يحسنوا التعبير عن المطامح والنزعات التى تضطرم بين حنايا المجتمع ، وإما أنهم يحسون ويدركون مايصح أن يكتبوا فيه ، ويجعلوه مادة لقصصهم ، ولكن ملابسات الحياة الراهنة ، تحجزهم عن ذلك ، وإما أن يكون الأمر كما يريد البعض أن يقول : وذلك أن البيئة المصرية فى هذه الفترة يستبد بها سبات . وما يختلج فيها الفينة بعد الفينة إنما يختلج لمحا وخطفا ، فهو لا يثير الفنان ولا يبعثه على التأثر والتعبير .

«ومثل هذا أن يجب أن يقال فى النقد الموجه إلى الموسيقيين لخلو ألحانهم مما يثير الشجاعة والحماسة ، وامتلائها بألوان متشابهة من النواح والبكاء أو الهزل والمجون . وعذرهم الحق أن ذلك تصوير لنفسية الأمة التى

يساكنونها ، وماهى إلا بين ماجن يهزل أوشاك يئن ، ولا يطلب من الموسيقى أن يتكلف أو يفتعل فيؤلف لحنا يمثل النفوس القوية ، مع أنه لم يستوحه من قلب الشعب . فإن فعل ذلك كان كالقاص الذى يتكلف قطعة ثائرة ، دون أن يستلهم قومه هذه الحماسة ، فالتكلف والافتعال مقضى عليهما بالإخفاق والخذلان ، ولن يكتب الخلود إلا لعمل يخرج من قلب فنان صادق التعبير خالص الإلهام .

ولا ننس مع هذا أن بعض قصاصينا الفنيين لم يفتهم تسجيل ظواهر التذمر أو النشاط الحيوى ، ولم يهملوا عرض أشتقات الأمراض الاجتماعية التى يعانيها الشعب . ولكننا نرجو أن تقوى فى الأمة روح الطموح إلى ما هو الأعلى ، وأن تحتدم بين جوانحها الآمال والرغبات ، فيعظم اهتمام الفنانين بالتعبير عن مشاعر الأمة فى صياغتهم الفنية . ويكون للقصصيين من ذلك نصيب وافر (١) .

* * *

ولعل فى هذه المناقشات والمساجلات ما يضع أمامنا صورة واضحة للأدب الهادف والدعوة إليه على لسان النقاد المعاصرين ، ثم صورة لدفاع أصحاب الفن عن أدبهم ، وعن حريتهم فى الموضوعات والمعانى والأفكار التى يتخيرونها مادة لأدبهم ، والحديث يطول فى عرض آراء الفريقين ، ولذلك نكتفى بهذا المثال لوضوحه ، وظهور حجة الفريقين فيه ، لننتقل من ذلك إلى موضوع من الموضوعات التى ألم بها النقد المعاصر ، واختلفت فيه آراء النقاد المعاصرين ، وإن كان هذا الموضوع غير جديد على موضوعات النقد الأدبى ، كما لم تكن مادته جديدة على الأدب الحديث ، وذلك الموضوع هو تعرض بعض الأدباء للكشف فى الوصف وفى استساغتهم القصة ، والتعبير عن بعض المعانى التى تخدش وجه العفة والحياء ، وهما من الفضائل النفسية التى عرفتها الإنسانية من قديم الزمن ، واهتدت إليها بفطرتها السليمة ،

(١) محمود تيمور (فن القصص) ٦٠ .

وقدرتها على التمييز بين الخير والشر ، والتفريق بين الفضيلة والرذيلة ، وما يباح أن يظهر ويبين ، وما ينبغى أن يخفى ويستر .

وإذا ألقينا نظرة على الشعر العربى فى هذه الآيام ،رأينا رأى الأستاذ نديم نعيمة « أن الفورة الهائلة التى هو فيها ليست فى الغالب إلا فورة أوزان وقوالب ، فورة مدارس واتجاهات ، فورة زخرفة وشكل ونغم ، وهى بالتالى وليدة شعور سطحى وضيق، لأنه يقف من الحياة عند شكلها وزخرفها وقالبها ، ولكنه لا يدخل قلبها النابض . ولذلك كلما دارت الحياة بنادرتها فغيرت من قوالبها وقوالبنا ، وبدلت من أوزانها وأوزاننا ، ترانا نقف نفتش عن شعراء كنا بالأمس نعرفهم فلا نجدهم ، وعن شعر حسبناه البارحة عظيما وخالداً فلا نعثر له على أثر ، ولذلك ترانا نكاد نغش فى أن نبرز للعالم شعراء يعيشون أكثر من أعمارهم ، أو دواوين تستمر بعد أن تهرأ الأوراق التى كتبت عليها . لقد ماتت الشوقيات أو كادت ، وبالأمس كانت ملء سمع العالم العربى وبصره . ومات الرصافى ، وبالأمس كان « رب البيان وحجة القلم » ، وهو ذا سعيد عقل — حتى سعيد عقل — بدأت بنات شعره تموت ، وهو شخصياً لا يزال عازباً ...

ثم يتحدث الناقد عن الشاعر نزار قبانى ، وعن ديوانه الذى أسماه «قصائد من نزار قبانى» وقد بدأ اسمه منذ مدة يطرق قلوب الناس ، وكثيراً ما يسمح له بالدخول ، ويقول إن صاحب هذه المجموعة قد وثق بنفسه فى عالم الشعر كل الثقة ، ففضل أن يشهد اسمه لقصائده قبل أن تشهد قصائده لاسمه ، ولذلك أطلق على مجموعته الشعرية هذا الاسم «قصائد من نزار قبانى» ، ولا يأخذ الناقد على الشاعر ثقته بنفسه وبشاعريته ، ولا ينكر عليه اسما اختاره لقصائده ، بل ليثبت حق الشعر فى تسمية نفسه ، فهو كثيراً ما يكون أفصح من غيره فى التحدث عن نفسه وعن قائليه . .

ثم يأخذ الناقد على نزار قباني أن أكثر شعره في هذه المجموعة إنما هو في المرأة ، فلو «استثنينا خمساً تقريباً من قصائد القباني التسع والثلاثين التي تتألف منها المجموعة لكانت برمتها في المرأة ، ولعل هذه القصائد الخمس هي الوحيدة التي تشذ عن القاعدة المتبعة في جميع ما ظهر للقباني من شعر ، فالمرأة هي الموضوع الأول والأخير في «قالت لي السمراء» و «طفولة نهد» و « سامبا » و « أنت لي » ، حتى ليكاد المتصفح لهذه المنظومات يعتقد أن شيئاً قد طرأ على الدنيا ، فخلت فجأة من كل شيء بالنسبة لنزار قباني إلا من المرأة ، فكأني بالشعر عندما صاحبنا لا يكون شعراً إلا إذا كان في المرأة ولها ، وكأني به لا يحس الحياة إلا إذا أطلت عليه من إحدى «قوارير الطيب» فأثارت شعوره في صدر ناهد أو خصر ضامر أو بسمة مغناج . أما أن تكون للحياة في هذا الوجود الرحب سبل غير سبيل المرأة ، ومشاكل غير المشاكل النسوية ، وحنين غير حنين الأنثى للذكر ، أما أن يكون في هذا الوجود ذكور وإناث يعانون مشكلة الوجود ، فترضع صدورهم الحيرة وتمتص شفاههم الأسئلة ، وتذوب عيونهم في وحشيه المجهول ، أناس يعانون الحياة بجوعها وشبعها ، وبأنسها ووحشتها ، بصراحتها وغموضها ، بظلمها وعدلها ، بإلهها وشيطانها ، أما أن يكون في الحياة كل هذا فأمر لا يكاد أن يكون على ما يبدو من المكانة بحيث يستطيع أن يدندن في إحساس شاعرنا فيحظى منه باهتزازة .

« ولقد يكون لنزار قباني عذر في عدم تحسسه لشيء من جميع مظاهر الحياة في وجودنا الرحب ما خلا المرأة . كأن يقال مثلا : إن الرجل في شعره من أرباب الاختصاص ، واختصاصه بالمرأة لا يترك له مجالا في أن يتحسس غيرها من بين مخلوقات الله ، أو يهتز لغير قضاياها من جميع ما تخلق الحياة لأصحاب الحياة من قضايا . . ولست فقط من الذين يحسون العدالة في مثل هذا العذر ، بل أني أرى الكفر كل الكفر ، والجريمة كل الجريمة في أن ننكر على أي من الناس حقه في التخصص ، وخصوصا في

عالم عربي قل اختصاصه ، فقل فيه الخلق والإبداع والتجدد ، إلا أنه كان من حق المتخصص علينا أن نهلل له ونكبر ، فلنا بدورنا عليه حقوق ، وهي أن يستطيع ، إذا انفرد بناحية معينة من نواحي وجودنا اللامتناهية ، أن ينفذ منها إلى الأعماق ، فيقدم للناس عنها صورة حية كاملة يقرها وجدانه ولا يتنكر لها الوجود . أصورة كاملة حية تلك التي رسمتها للمرأة قصائد نزار قباني في المجموعة ؟

ثم يقول الكاتب : لست مبالغا إذا قلت إنني فتشت عن المرأة في شعر نزار قباني فلم أجدها ، فتشت محاولا أن ألتقي بالمرأة كإنسانة حية تعاني كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود ، تجوع وتشبع ، تصلي وتكفر ، تطمئن للحياة وتقلق للموت ، تدمع فوق سرير فتبتسم لها براءة من في السرير . أقول : حاولت في شعر نزار قباني أن ألتقي بالمرأة كما تبدو لعين إنسان ، فكان أن أخطأتها ، ولقيت مكانها الأنثى كما تبدو لعين الذكر ، فهي دائما نبيذية الفم ، جائعة الشفتين ، مشنجة العروق ، سعيرية النهدين ملتهبة المفاصل ، جحيمية البدن ، إن لبست تذيب تحرقا إلى عريها ، وإن تعطرت فلكي تشحن الفضاء برائحة الغريزة ، لا يرتاح لها سرير ، ولا يخشع من صخبها ليل ، ولا يهجع من وهجها عصب ، فهي تعمل أبداً ، وعملها منحصر دائما في أن تثير أوتثار ، تحرق أو تحترق ، تشتهي أو تشتهى ، تمضغ أو تمضغ (١) .

وقد عرف قوم من الشعراء والأدباء بالتصريح بما تنكر التصريح به النفوس الكريمة : وفي مقدمة أولئك امرؤ القيس وأبو نواس وغيرهم من شعراء العربية في بعض العصور ، وقد أرضى شعرهم الماجن الخليع طائفة من النقاد ممن هم على شاكلتهم . أو ممن لا يعنيهم فحش الغرض بقدر ما يعنيهم إجادة الأديب التعبير عما عرض له من المعاني والأغراض ،

---

(١) مجلة (الآداب) البيروتية : ص ٤٣ من العدد الثاني من السنة الخامسة في شباط (فبراير) سنة ١٩٥٧ .

كما أسخط طائفة من النقاد رأوا فيه انحرافا عن قواعد الأخلاق، واستثارة للغرائز الوضيعة فى الإنسان، وتهييجاً لقوى الشر فيه، ومثلا رديئة للفن الذى يتصف بالرفعة والجمال. وقديما نادى قدامة برأيه بحرية الأديب، وصرح بأن المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أن لا بد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعانى الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى النهاية المطلوبة .. فإنى رأيت من يعيب امرأ القيس فى قوله « فمثلك حبلى ... » ويذكر أن هذا المعنى فاحش، وليست فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته(١).

وإذا كانت مثل تلك الآراء قد برزت فى ذلك الوقت المبكر على الرغم من قوة التقاليد آنذاك فإن تلك الآراء كانت أكثر بروزاً فى العصر الحديث الذى أصاب الحياة الاجتماعية فيه كثير من التغير، واختلف النظار إلى كثير من المقاييس اختلافا كثيراً، فقد رأى بعض الأدباء فى كشف السوءات والتحدث عن المخبئات لوناً من التجديد، وهو فى نظر بعض النقاد مظهر من مظاهر الصدق فى التعبير عن النفس، وتصوير لبعض جوانب الحياة التى ينبغى أن تظهر لتظهر صورة جوانب الحياة المختلفة، فى حين رأى غيرهم فى هذا انحداراً وخروجاً على قواعد السلوك ومبادىء الأخلاق، وخدشا لكرامة الإنسانية، وعدوه فحشا ينبغى أن يترفع عنه هذا الفن الرفيع.

---

(١) نقد الشعر ٥ (طبعة ابريل — ليدن ١٩٥٦).

وقد اشتهر ذلك اللون من الأدب باسم « الأدب المكشوف » . وقد كتب الأستاذ ابراهيم المصرى (١) . فبين أن أغلب الجمهور عندنا نظراً لاجتيازنا فترة الانتقال الحاضرة يعتقد أن المقصود بالأدب المكشوف هو أدب التبذل والتهتك وتصوير المحرمات المنسية والميول المنحرفة ، وأن كل من يعالج هذا الأدب إنما يرمى إلى نشر الإباحية الممقوتة ، وأن من واجب الحكومات والمصلحين وقادة الرأى محاربة هذا الأدب وأصحابه حرصاً على أخلاق الأمة . والغريب أن الأدب المكشوف اسم غير معروف فى أوربا حيث ابتدع هذا الأدب ، وإنما هو اسم ابتكرناه نحن ، وخلعنا عليه ثوبا صارخاً مما جعل المحافظين التقليديين يرون فيه الشيء الكثير من معنى التحدى .

ثم قال إن ما نسميه أدباً مكشوفاً يسميه الغربيون « ناتيوراليزم » أو «رياليزم» أى رسم الطبيعة كما هى . أما أدب التهتك والتبذل فلا يعتبر هناك أدباً ، بل يطلق عليه اسم «بورتوجرافى» للتفريق بينه وبين الأدب الصحيح. والناتوراليزم ، أو ما يسمى عندنا بالأدب المكشوف مذهب يعترف بحرية الكاتب فى أن يقول كل شيء ويرسم كل شيء وينتقد كل شيء فى حدود أدب القول ما دام حسن النية رائده، وتصوير الحقيقة البريئة غرضه الأول والأخير. وهذا الأدب يتيح للقصصى بصفة عامة أن يصور أخفى الغرائز البشرية ويحدثنا عن أطوارها وتقلباتها وتفاعلها وما يتولد عنها من أعراض تصطبغ بها الصبغة الشخصية الإنسانية فى فترة من فترات حياتها . وإذن فالمقصود بهذا الأدب ليس ترويج الإباحية الممقوتة ولا نشر التبذل والتهتك ، بل دراسة الإنسان ، والكشف عن ميوله الدفينة ونزعاته الغريبة التى تسيطر تمام السيطرة على معظم اتجاهات عقله وقلبه .

ومن الميسور جدا أن نفرق بين الأدب الصحيح الذى يرسم الأعراض النفسية الغريبة ليهتدى إلى حقيقة الإنسان وبين الأدب الزائف الذى يروج

(١) مجلة الهلال — عدد يوليو ١٩٣٧ .

للتهتك ويتاجر بالشهوات ويعمل على هدم الأخلاق . ومن مميزات الأدب الأول أنه لا يبالغ فى وصف تلك الأعراض الجسمية والنفسية الغريبة ، ولا يخلع عليها حللا خيالية رائعة تستهوى القارىء وتفسده ، ولا يلتذ برسم الدقائق والتفاصيل الجنسية ، بل يعالجها فى أدب جم وحيدة تامة ، ويقررها تقريراً هادئا لا يؤثر فى أعصاب القارىء ، ولا تشوبه النية الخبيثة التى تخرج بالحقيقة عن محيط الأدب ، وتهوى إلى درك التبذل .

أما الأستاذ العقاد فقد حمل على شيوع هذا اللون فى الأدب الأوربى الحديث بعد الحرب العالمية ، ووصفه بأنه أدب ضرورة كثيفة ، وخضوع أعمى للحاجة العاجلة ، وليس بأدب حرية وتمرد على قيود الضرورة ، فقد أطلقت الحرب عشرات الملايين من الجنود عاشوا فى الخنادق معيشة الهمج الذين يواجهون ضرورة الجسم فى كل ساعة من الساعات ، وتعودوا نسيان التهذيب فى الشعور والذوق والكلام ، فإذا انطلق هذا الجيل المصاب فى دماثته وصبره وعزيمته يريد أن يفرض على الدنيا تلك الآفات والنقائص فليس هذا دعوة إلى التجديد (١) .

وكذلك كتب فى هذا الموضوع كثير من الأدباء والنقاد وفى مقدمتهم ، إبراهيم عبد القادر المازنى الذى جعل هذا الأدب المكشوف شبيها بالنزعة إلى العرى عن اللباس ، وقال إن النزوع الملحوظ فى أدب القصة الأوربية إلى تناول المسائل الجنسية بلغة صريحة ، أو إلى الأدب المكشوف كما يقولون شبيه بالنزوع إلى العرى ، بل الحركتان فرعان من أصل واحد وهما فى الغرب متسايرتان بخطا متقاربة ،وقد لا يكون ثم بأس فى الفشو فى نهاية الأمر ،ولكن البأس يكون من التجرد فى جماعة كاسية ومن الأدب المكشوف لأذهان ألفت الاستتار ، وعلى أنى لا أرى مزية للكشف لا تنال بالتحفظ والضبط ، بل إنى لأرى على الإنسان خسارة لا تعوض ،

---

(١) جريدة الجهاد فى ٢٧ فبراير سنة ١٩٣٤ .

إن الانسان عرف الثياب فهو يستر بها جسمه ، ولو ظل عاريا كغيره من الحيوان لما كان للمسائل الجنسية وذكرها أو حتى رؤيتها أى تأثير فى نفسه، فإنا نرى الحيوانات عارية ولا تخجل ، ونشهد تنزيها فلا تتحرك لذلك شهواتنا وكان يمكن أن يكون هذا نظر الإنسان إلى الإنسان لو ظل عاريا . ولكنه استتر فكان من فضل الثياب أن صرفت ذهنه إلى حد كبير عن جسمه وشهواته إلى ما هو أسمى وأعلى، وأن جعلت ما فى الثياب شيئا يستحى منه ، ولا يذكر إلا بعبارة مستورة مثله . وصحيح أن الثياب أغرت بالتطلع والكشف ولكنها حجبت فوجهت النفوس والعقول وجهات أخرى، وكان من فضلها هذا الرقى . ولا فرق عندى بين أن تصف المسائل الجنسية شاذة كانت أو غير شاذة وصفا صريحا فى قصد ، وأن تعرى إنسانا فى الطريق وتنزع عنه ثيابه . وإذا كان أحد يرى فرقا فإنى لا أراه ، وما دام الإنسان يلبس الثياب ويستتر بها فلا بد أن يتوخى فى كتابته الكبح والضغط ، والثياب جمال مزيد ، وقد التمسها الإنسان أول ما التمسها للزينة لا للمنفعة . والجسم الإنسانى فى الثوب المناسب أجمل منه وهو عريان وأفتن أيضا . وكذلك الكتابة الصريحة أقل جمالا وفتنة من اللغة المستورة، ومزية التحفظ فى الكتابة أنه يجعلها أقوى وأفعل وآنس وأسبى[1] .

وقد نقدت الشاعر معروف الرصافى فى غزله المكشوف فقلت « وكان للرصافى غزل متبذل ووصف مكشوف ، لم يتورع فيه الرصافى عن ذكر الخفيات ، وكشف العورات فى غير تحفظ ولا احتشام مما يأباه العقل ويمجه الذوق ، وما كان يليق منه ولا يقبل هذا وهو الذى جعل شعره صورة لمجتمعه وقائدا لأمته ولا سيما بعد ما عرف إقبال الناس على آثاره وحفظهم أقواله . ثم قلت « ولعل فى قصيدته التى سماها « بداعة لاخلاعة » التى نظمها فى القسطنطينية والتى مطلعها :

---

(١) جريدة البلاغ فى ٦ يوليو سنة ١٩٣٥ .

مثلت فى دلالها عريانه   فأرتنى محاسنا فتانه

أقصى الاستهتار والتبذل فى الوصف، والكشف فى القصة ، وقد يرى ديوانه المطبوع من أمثال هذا الشعر الماجن الخليع . ثم قلت : وإذا كان الشعر صورة لصاحبه وتعبيرا عن حياته وأحاسيسه ومشاعره فمن الممكن القول بأن الرصافى فى هذه القصيدة وما يكون من أمثالها قد عبر عن ذات نفسه ، وأبرز تجاربه الخاصة فى حياته التى قضى أكثرها عزبا ، وصور آماله ونزعاته تصويرا يوصف بالصدق فى نظر بعض النقاد (١) .

وقد امتدت هذه النزعة فى رعاية الأخلاق وصيانة العفة ، والبعد عما يخدش وجه الحياء ، إلى كل ما يطرق الأسماع إلى جانب ما تقرؤه العين فى الشعر والنثر والقصص ، فشملت الأغانى الماجنة التى يرددها بعض المغنين ، ثم يرددها من بعدهم الغواة ، وقد فطن كثير من النقاد المعاصرين إلى سوء مغبة هذه الاغانى ، وما تضمنته من فحش ، ومن أمثلة ذلك ما كتبه الأستاذ على محمد البحراوى فى قوله « جاءت السنوات الأخيرة فطغت على سوق الأغانى الشعبية موجة متدلية خطيرة ، اكتسحت أمامها كل ظاهرة أخرى ، وكادت تجنى على نهضتنا الاجتماعية والأدبية ، إن لم تكن قد جنت بالفعل . ولسنا نتجنى عليها ، ولكننا نعرض بعض نماذجها ، ونعترف بأن تدليها لا يمكن أن ينزل إليه وصف ، أو يصوره أسف واشمئزاز ، فانظر الأغنية الآتية مثلا التى تذاع على لسان سيدة :

إيه رأيك فى خفاقى ؟ إيه رأيك فى لطافتى ؟
مش خفة شربات ؟ مش رقه دليكات
إيه تسوى الجنيهات جنب البرلنتى ؟ !

ولم نقرأ أوقح من هذا الغزل على لسان المرأة إلا قول الناظم :

دا جمالى ما وردشى ومثالى ما صدفشى

(١) راجع صفحة ١٩٠ وما بعدها من الطبعة الثانية من كتابى « معروف الرصافى » .

حورية من الجنه هـربانة بالعنيـه
للنـاس تتهـنى لوصـالى تتمـنى

وكفى .. فإننا والله نخجل من أن ننقل إليك بقيتها مهما حملنا النفس على التجلد !

ثم هل رأيت إسفافا و « قلة حياء » تتجلى فى أظهر من قولهم فى هذه الأغنية :

اللـى مايهمك وصى عليه جوز أمك
وبركة ياجامع اللى جات منه ماجات منك

أو قولهم فى هذه الأغنية التى نكتفى بمطلعها على لسان سيدة أيضاً :

من البلكونه للشبـاك مشغوله بك قاعده استناك

أو فى أخرى :

على عينك ياتاجر. أنا خفة ، أنا دحه، أنا حلوه. ومهرى غالى ياشاطر!

أو فى أخرى :

أنا الجمال ، أنا البدع .. أنا الدلال ويا الدلع .. ياسلام ياسلام !

فأية صورة يمكن أن تعطيها هذه الأغانى البذيئة عن المرأة ، وعن الحياة الاجتماعية فى العصر الذى تنشر فيه ؟ بل أية صورة يمكن أن يعطيها عن الاستهتار المطلق قولهم فى هذه الأغنية :

بلاش مناهدة طاوعينى إيه تاخدى لما تلاوعينى

أو قولهم فى أغنية أخرى :

على دينك ولا على دينى الهوى راميك وراميني

أو قولهم فى أغنية ثالثة :

يكون فى علمك أنا مش فاضى وكل ساعه اعمل لك قاضى
أنا واخدك على ضـره وان ماعجبك انت حره
على بيت أبوكى روحى تانى وبلاش قلت كانى ومانى

إن جناية هذه الأغانى على تاريخ النهضة الأدبية والاجتماعية الحديثة

غير هينة . فلن يستطيع مؤرخ باحث يعرف أن بين الأغانى الشائعة فى هذا العصر أمثال قولهم :

قول له فى وشه ، ولا تغشه
مادام يابا ، لاوى لى وشه
والنبي ما أسيبه ، السحر يجيبه
على ملا وشُه .. .. !!

ويكوّن فكرة حسنة عن حالتنا الاجتماعية والأخلاقية التى تصورها هذه الأغانى . ويعلم الله أننا انتقينا أكثرها وقاراً ، ومع ذلك فلا نكاد نعرض مطلعها حتى نخجل من سرد البقية ، فنكتفى به ، ليدل على روحها واتجاهها (١) .

وكتب الأستاذ محمد توفيق دياب كلمة فى السياسة الأسبوعية مقالا بعنوان «الأدب المستور» ، قال فيها : إن وظيفة الآداب والعلوم والفنون مهما اختلفت موضوعاتها وظيفة سامية ، أو يجب أن تكون سامية — ذلك أن وجهة الإنسانية هى الرقى فى جميع بواطن النفس وظواهرها . وعندى وعند كثير ممن هم أجل منا مقاما فى عالم التفكير وتصوير قيم الأشياء وغاياتها أن كل الناس وآدابهم وفنونهم يجب أن تكون خداما وأعوانا لمثال الإنسانية المنشود . فأما أن يشذ الأدب عن سائر عناصر الثقافة وعوامل التهذيب ، فيجعل همه مصروفا إلى مجرد الوقائع الحادثة مهما تكن تلك الوقائع مزرية بالغاية الإنسانية العليا مغرية باللذائذ الدنيا ، فذلك ما نخالف فيه . وتشمل اللذائذ الدنيا كل شهوات البدن إذا خرج بها صاحبها على حرمة الأفراد أو الجماعة ، أو وقف عليها من فكره وجهوده ما قد يشل معه مواهبه العليا . ونحن نزعم أن كثيراً جدا من مادة الأدب الحديث منصرف إلى تلك الشهوات دافع إليها دفعاً شديداً ، وكيف يتفق الخيال المهذب الراقى

(١) إلمامة ونظرة فى الأغانى المصرية ، بقلم على محمد البحراوى ـ أغانى أبو شادى : ص ٢٤١٩

وتلك الصور العريانة المستهترة التى لاتدع للخيال الراقى مجالا . لو وصفنا كل شىء يقع وصفاً فنياً أميناً لاستحالت كتب الأدب وآثار رجاله أو آثار كثير منهم إلى حانات معنوية ومواخير مبتذلة مقرها رءوس الكتاب والقارئين وأشخاصها « أولئك الأبطال » الذين يصورهم لنا « الفن الأمين » غارقين إلى الأذقان فى لجج الشهوات ، ممعنين فيها إمعان من لا يرى فى الحياة متاعا يعلو على متاع الحيوان .

ففى هذه الكلمات الرأى الصريح فى النفور من هذه اللون من الأدب والدعوة إلى العفة فى القول تكريما للإنسانية التى يصورها هذا الأدب ويمثلها ، والتى ينبغى أن تكون صورتها واضحة فى طلب السمو لا فى الضعة والانحطاط .

* * *

أما الدعوة إلى الأدب المكشوف فقد كان فى طليعة زعمائها سلامه موسى الذى اعتدنا منه ثورة عارمة على الأوضاع المألوفة والقيم المتعارفة ، وتبدو دعوته إلى الأدب المكشوف فى مثل قوله : « إن موضوع الأدب هو موضوع الطبيعة البشرية فى حقيقتها ، والتسامى بهذه الطبيعة إلى ما هو أرقى منها مما يبصره الأديب بما يشبه بصيرة النبى . فالعلم يقرر الواقع ، ولكن الأدب يسمو بالواقع إلى ما هو أرقى منه . فالعلم كالصورة الفوتوغرافية ، والأدب كرسم اليد .

« فإذا عالج الأديب موضوع الحب فهو لا يقنع بما هو مألوف من العلاقات الجنسية ، بل يسمو بها إلى ما هو أرقى من المألوف ، فإذا احتاج فى ذلك إلى صراحة تامة فيجب أن يمنح هذا الحق ، إن للأديب قيداً واحداً فقط يتقيد به هو إخلاصه فى عمله . وله الحق مادام مخلصا أن ينال الحرية فى أن يبحث بصراحة كاملة جميع مسائل الجنس ، كما يبحث العالم مسائل الغازات السامة مثلا . وليس فى الأدب كله ضرر نشأ من الصراحة يساوى أو يقرب من الضرر الذى نشأ من الغازات السامة .

ثم يرد على من يقول إننا يجب أن نراعى الأخلاق ونحتشم فى وصف العلاقات الجنسية بأننا إذا فعلنا ذلك هل نمتنع عن قراءة « ثورة الملائكة » التى وضعها أناتول فرانس ، أو « الجريمة والعقاب » لديستوفسكى ، وفيها أوصاف بالغة الدعارة ؟!

إن الأديب الذى يعالج العلاقة الجنسية قد يصارح القارىء أو المشاهد بأشياء كثيرة ، ولكن لإخلاصه ولأن بصيرته تنزع إلى السمو لا يستثير فى القارىء شيئاً من الشهوات الدنيا .

ويتمسح الكاتب بعلم النفس الحديث الذى يقول إنه يثبت أن الصراحة وعدم الوقوف فى وجه الغريزة الجنسية والكلام عنها ، كل هذا لا يضر بل قد يفيد . إن الذى يضر ويؤذى هو مجانبة الموضوع والابتعاد عنه بتاتا بالقول والعمل . وهنا نرى مهمة الأديب الصريح إذا عالج موضوع الشهوة الجنسية أمكنه أن يفتح أمام الشباب باب التسامى ، أى أن يجعل حبه للمرأة سبيلا إلى حبه للفنون الجميلة . عندئذ تستحيل هذه الشهوة البهيمية إلى العمل للشرف والقوة والمجد .

ثم يرى أنه ليس للأدب علاقة بالأخلاق . لأن ستر الحقائق يجعلها أجذب للنفس من سفورها ، وإبعاد المسائل الجنسية عن الأدب ، أو عدم المصارحة فى الكلام فيها يجعل الذهن أعلق بها ، ويفتح الطريق للكاتب المنحط الذى يلجأ إلى الرجس .

«الأدب السافر يجعلهم يحسون الحياة كما هى فى الحقيقة والواقع فلا يحدث الانحراف الذى تجلبه المجانبة . إن الأدب كالعلم يجب أن يبقى حراً . ثم إن علم النفس الحديث يبين لنا أن المصارحة فى المسائل الجنسية خير من المواربة ، وأن معظم الأمراض الجنسية تنشأ من المجانبة والابتعاد»[1] .

* * *

والحقيقة أن طبيعة الأدباء ونزعاتهم هى التى تدفعهم إلى التعبير عن ذات أنفسهم ، وأولئك المتحررون ذاتيون ، وتبدو هذه الذاتية فى أكثر خواطر الشعراء لابتداعيين « الرومانتيكيين » وفى انفعالاتهم وفى غزلهم « اسمع إلى هاتين المقطوعتين للشاعر اللبنانى أمين نخلة وهو يحدثنا عن «الفم» و « الشفة » حديثاً عجباً ، إذ يقول فى مقطوعته « فم » :

(١) المعارك الأدبية ١٨٢ والمجلة الجديدة ـ المجلد الأول سنة ١٩٣٠ .

أنا لا أصدق أن هذ الـ　　أحمر المشقوق فم
بل ورد مبتـــلة　　حمراء من لحم ودم
أكمامها شفتان ، خذ　　روحى ، وعللنى بشم
إن الشفاه أحبها　　كم مرة قالت نعم

وفى مقطوعة « الشفة يقول :

فى الأشرفية يوم جئت وجئتها　　نفسى على شفتيك قد جمعتها
ذقت الثمار ونكهة إن لم تكن　　هى نكهة العنب الشهى فأختها
ياقوتة حمراء غاصت فى فمى　　وشقيقة النعمان قد نولتها
ملساء مر بها اللسان وما درى　　لولا تتبع طعمها لأطعتها
لولا نعومة ما بها وحنو ما　　بى فى الهوى للقمتها ولكتها

وأدباء المذهب الرومانتى «الابتداعى» يتجهون كثيراً إلى الشعر الجنسى وإلى طلب اللذات المصاحبة للآلام ، بل إلى الخواطر المنحرفة ، وفى بعض الأحيان يتجهون إلى موضوعات تافهة تضع بينهم وبين الحياة برزخاً واسعاً ، ومن الشعراء الإبداعيين الذين تناولوا اللذات الجنسية فى شعرهم عمر أبو ريشة ونزار قبانى فى سوريا ، وغنطوس الرامى فى لبنان ، ومحمد رشاد راضى وكامل أمين والعوضى الوكيل فى مصر . . ومن الشعراء الذين تناولوا الخواطر المنحرفة عدد ليس بالقليل . ومن أمثلة هذه الخواطر ما جاء فى مقطوعة « مجنون » التى يقول صاحبها فى سذاجة الطفل المجروح :

أصبحت والشر فى جنانى　　يهتف والشر فى لسانى
وصرت أستعذب المعاصى　　ورحت لا أحفل الأمانى
برمت بالناس والزمان　　زهدت فى الحب والحنان
سئمت حتى أخى وأختى　　ومن إلى العيش أنجبانى (١)

---

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٢ (مطبعة المقتطف والمقطم — القاهرة ١٩٤٨) .

وقد تناول كثير من أصحاب الأقلام هذا الموضوع بين محبذ ومفند كما وقف كثير من النقاد مترددين بين مجاراة الدعوة إلى هـذا اللون من الأدب باعتباره تجديداً او صدقاً فى التعبير عن النفس والحياة ، والوقوف فى وجه تيارها صيانة للمجتمع من الفساد والانحلال. ومن الكلمات التى بدا فيها أثر التردد والإحجام عن إبداء الرأى الصريح ما كتبه الأستاذ حافظ محمود تحت عنـــوان « الأدب المكشوف » ففى أوائل كلمته ما يدل على نفور من الكشف والابتذال ، وذلك فى قوله « إن الأدب الصحيح ليست مهمته أن يصف لنا ما تنطوى عليه مخادع الزوجين أو الخليلين من أسرار، وليست مهمته أن يبلغنا ملابسات العاشقين ومداعباتهم » ثم يقول متردداً « إن وظيفة الأدب فى الحياة وظيفة فنية قوامها أن يصور لنا الوقائع الحادثة والحقائق الزمنية إلى جانب دخائل النفس تصويراً لا يداخله غلو فى شىء ولا إغراق فى شىء » ثم يعود فيقول وهنا يبدو تردده الواضح الذى يقارب التناقض « المقصود من الأدب ليس الحكمة أو الموعظة ، وإنما هو أن يعطينا صورة لأنفسنا ، ويترك للتاريخ صورة من حياتنا . فإذا اعتبرنا ما تنطوى عليه مخادع الزوجين أو الخليلين صورة من التفسير الإنسانى حتمت علينا الأمانة الفنية أن نذكرها على ماهى من واقع لا تغيير ولا تغرير فيه . أما أن يكون التفصيل فى هذا المواضيع مما يضعف المقاومة ، ويحلل المناعة بين الفتيان والفتيات ، فهذا شىء ليس متصلا بالأدب ، إنما هو موضوع الخلق الاجتماعى فى الأمة »(١) . فقد أورد هذا الكاتب كما ترى حجة الفريقين ، وأيد اتجاه كل منهما بحجة تبدو معقولة مسلماً بها .

إذن فموضوع الخلاف بين الفريقين هو مدى الحرية التى ينبغى أن يتمتع بها الأديب ، أتكون حرية مطلقة من كل قيد يشل إرادة الأديب وحريته فى فنه ، لأن الفنون لا تعترف بشىء من الحدود والقيود ، إذ أن فيها تعطيلا

---

(١) انظر (المعارك الأدبية) للأستاذ أنور الجندى ١٨٣.

لمواهب الفنان ، وما يترتب على هذا التعطيل من حرمان المجتمع الذى يعيش فيه من التمتع بثمرات فنه وآثار عبقريته ؟

أم تكون هذه الحرية مقيدة بتقاليد المجتمع الذى يعيش فيه ، وتكون من عوامل الحفاظ على مجتمعه وعلى أخلاقه ودينه وعقيدته التى يرى فيها عناصر مجده ، وأهم مكونات كيانه ، ومقومات بقائه .

وقد أورد الأستاذ أحمد الشايب حجة أنصار كل من الرأيين :

فإن أنصار الحرية للأديب يرون أن هذا الأدب كالفنون الأخرى تجرى عليه قوانينها ، فالرسم وغيره من الفنون الجميلة لا يمكن أن يقال إنها ترمى إلى غاية تهذيبية أو تلزم حدوداً معينة .وكل ما فى الأمر - على فرض أنها تهدف إلى فكره معينة — أنها توقظ البهجة بالألوان والصور ، والناحية الذوقية فيها أوضح ، فكذلك الأدب إنما يهدف إلى المتعة مهما يكن فيه من أفكار ، ويكون فرض قيود عليه إهداراً لغايته . وحداً من حرية فنانه فاتركوا الشعراء والكتاب يعبرون عما يشاءون ، وكيف شاءوا ، ولا تعترضوا طريقهم ، حتى لا تكبتوا مواهبهم .

وهناك نظرية « الفن للفن » وهى تقرر حرية الأديب وانطلاقه من كل قيد ما عدا استجابته لعبقريته ومواهبه ، وبذلك يكون للأدب وهو من الفنون الرفيعة كيانه الذاتى وحريته المطلقة التى تضمن رقيه وتعبيره عن نزعات النفوس وطبائعها ، وعن الطبيعة وأسرارها ، كما يتصور الأديب ويفسر ..

ويرى أنصار التزام الحدود الخلقية والدينية أن قياس الأدب على مثل الموسيقى قياس خاطىء ، لاختلاف طبيعتهما ، فالموسيقى فن رمزى لا ينتظر الناس منه سوى الألحان ، وأما الأدب فإن الناس ينتظرون منه معانى وأفكاراً صريحة محدّدة . وهنا تبدو خطـــورة الأدب وقيمته فى التوجيه

الاجتماعى ، فإذا تركنا للأديب حبله على غاربه ، وأخضعناه لهواه ، وكثيراً ما يكون الهوى خطراً ، استطاع بأفكاره الصريحة أن يكون داعية فساد وزعيم انحلال وتدهور . وقد لاحظنا فى تاريخ الأدب العربى الآثار السيئة التى نشأت عن غزل ابن أبى ربيعة ، وأهاجى فحول العصر الأموى ، وغزليات أبى نواس مما هو وارد فى دواوين الأدب العربى ، فكيف بالله نهب لأمثال هؤلاء حرية مطلقة يفسدون بها ديننا ومجتمعنا[١] ؟ .

* * *

ومما يتصل بأغراض الأدب متابعة النقد الأدبى للأحداث ذوات الأثر فى حياة هذه الأمة ، أى متابعته للأدب الذى يعبر عن هذه الأحداث الكبرى ، والاتجاهات الجديدة نحو تحقيق أهداف الأمة فى الحياة الحرة الكريمة ، وتقويم هذا الأدب باعتباره موجها نحو تلك الأهداف ، ومثيراً لوعى النفوس ، ومجمعاً للعقول والقلوب حول أمانى الشعب العربى ، أو مقصراً فى بلوغه تلك الغايات .

فقد قامت الثورة الكبرى فى مصر سنة ١٩٥٢ باسم الشعب المصرى وباسم الشعب العربى كله تنادى بحقه فى الحرية ، وكرامة العربى فى وطنه ، ووحدة هدفه ووحدة صفه لمجابهة الاستعمار والاستغلال ، وتخليص الشعب من عوامل التسلط والاستبداد والعبث بمقدرات الأوطان ، وتمكينه من حقوقه فى العدالة والمساواة ، والأخذ بيده إلى الحياة الجديدة بالإنسان الجديد . وتبعتهـــا ثورات فى كثير من أرجاء الوطن العربى تطالب بتلك الحقوق ، وتسترخص فى سبيلها المهج والأرواح ، بعد أن رسخت مبادىء الثورة ، وقطعت شوطاً كبيراً فى سبيل تحقيقها ، فتركزت الأمانى حول مبادىء القومية والحرية والوحدة والاشتراكية التى أصبح يدين بها الشعب العربى فى مختلف أوطانه .

---

(١) الأدب والأخلاق ، مقال للأستاذ أحمد الشايب فى مجلة القافلة ص ٥ عدد المحرم ١٣٨٣ هـ .

وكان من الطبيعى أن يساير الأدب المعاصر هذه الفورة الهائلة ، وكان من الطبيعى أيضاً أن يتتبع النقد هذا الأدب، ويشرح مافيه من أسباب القوة، وينحى على المقصرين فى متابعة الثورة ، وعلى الذين لايزالون يعيشون فى ظلام الماضى ، كما نبه إلى بذور الثورة فى أدب السابقين قبلهم بقليل ، وتقويم هذه البذور أو هذا الغراس الذى مهد للوعى الحاضر والانتفاضة المشهودة بذكر ماله وماعليه ، فإن الشعراء « أمثال الزهاوى والرصافى وأبو شادى والشابى وعمر أبو ريشة ورشيد معلوف وجورج صيدح وقبلان مكرزل وغيرهم فى توزعهم بين الأدب الرومانتى والواقعى قد مهدوا مرحلة الانتقال إلى دنيا الواقع والحياة ، ونزلوا من أبراجهم إلى أرض الأحياء . وأكثر هؤلاء الشعراء لم ينهجوا نهجاً واعيا ، ولم يسيروا على مبادىء مبلورة ، وإنما كانت ثورة أغلبهم تفسيراً لتجارب باطنية قد تكون عارضة — إلا أن الأدب قد غنم منهم تجارب واقعية جديدة ، أو نفسية موحية مشرقة ، فرأيناهم يبذرون الثورة على الأوضاع الفاسدة ، ويتغنون بالآمال الوطنية ولا يكتمون فرحتهم بالحياة . فالزهاوى مثلا رفع علم الثورة الهادئة فى العراق ، وجاهد التزمت الدينى ، ونادى بالتجديد فى كثير من شعره ، ومن ذلك قوله :

سئمت كل قديم عرفته فى حياتى
إن كان عندك شىء من الجديد فهات

وقد خب الرصافى فى هذه النواحى ، واحتفل كما احتفل حافظ إبراهيم فى مصر بالواقع المحلى والشعر الوطنى ، وتقريع بنى وطنه ، اسمع إليه مثلا فى قصيدته « إيقاظ الرقود » يقول :

إلى كم أنت تهتف بالنشيد   وقد أعياك إيقاظ الرقود
فلست وإن سددت عرا القصيد   بمجد فى نشيدك أو مفيد
لأن القوم فى غى بعيد !

إذا أيقظتهم زادوا رقادا   وإن أنهضتهم قعدوا وآدا
فسبحان الذى خلق العبادا   كأن القوم قد خلقوا جمادا

وهل يخلو الجماد من الجمود ؟

وكذلك جرى أبو شادى فى هذا التيار ، وتلون بعض شعره باللون الواقعى كقوله فى قصيدته « الثالوث المقدس » فى ديوانه « عودة الراعى » :

الجهل والفقر والمرض   ثالوثنا الباطش المنيع
أعزه بيننا الغرض   وصال يستعبد الجموع

وقد رأينا توجها من شعرائنا المصرين كهولا وشبانا إلى الناحية السياسية فرأينا الدكتور ناجى تتفتح نفسه لهذه الناحية ، ورأينا على محمود طه يترك رومانتيكيته إلى الحياة الوطنية ، ويوفق فى بعض شعره فى هذه الناحية ، ورأينا صالح جودت يحاول هذه المحاولة ، وكذلك مختار الوكيل ، ولكن نزعتهما الرومانتيكية غالبة عليهما (١).

وقد خصص الأستاذ هلال ناجى كتابا كاملا للبحث فى بذور «القومية والاشتراكيه فى شعر الرصافى » والقوميةوالاشتراكية هما حجرالزاوية فى نهضتنا التقدمية الحاضرة التى نعمل لها ونستكمل أسبابها . ويخلص الأستاذ هلال ناجى إلى أن « وحدة الشعور القومى ووحدة الحس القومى من مقومات القومية العربية البارزة فى شعر الرصافى » وأن العروبة فى نظر الرصافى « عروبة لغة ، وعروبة لسان ، وعروبة أرض ، بالإضافة إلى أنهـــا عروبة دم ، وعروبة خلق ، وعروبة مصير وتاريخ ومشاعر مشتركة (١) وقال عن اشتراكية الرصافى :

« وردت الاشتراكية فى شعر الرصافى لفظاً ومعنى ، ونقصد بذلك

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٦ .

(٢) القومية والاشتراكية فى شعر الرصافى ١٧ و١٨ (مطبعة دار العلم الملايين — بيروت ١٩٥٩) .

أنه تحدث فى بعض قصائده عن الاشتراكية ، وذكرها باسمها ، وشرح أفضالها ، ودعالها ، وفى بعض القصائد هاجم استغلال البشر للبشر ، واستغلال طبقة لطبقة ، أو دعا إلى زوال الإقطاع ، أودعا لمساواة المرأة بالرجل ، أو استنكر الرأسمالية . وكلها من مفاهيم الاشتراكية ، ولكنه أوردها دون أن يشير إلى أنها من المبادىء الاشتراكية (١).

أما عن الثورة التى نعيش فيها والأدب الذى أوحت به ، والنقد الذى يعالج هذا الأدب فقد كثرت الكتابات عنه فى الصحف والمجلات والكتب ومن أهم هذه الآثار النقدية التى تعالج هذا الغرض ، كتاب « شعر الثورة فى الميزان » الذى ألفه الدكتور أحمد أحمد بدوى فى أجزاء تتبع فيها هذا الغرض ، وما قالت الشعراء فيه ، وكتب فى مقدمته « لقد أصبح أدبنا يتغنى بأعمالنا ، بعد أن عشنا طويلا نتغنى بأمجاد آبائنا وأجدادنا ، حين عز علينا أن نجد فى حاضرنا مانستطيع أن نفاخر به ، أو نسجله بين ما يسجل من جلائل الأعمال .. أدب الثورة صورة لمشاعر الناس إزاء هذا الحادث الجليل ذى الآثار الكبيرة فى حياة الوطن وبنيه ، وقد عشنا هذه الحقبة ، وفى استطاعتنا أن نتبين إلى أى مدى استطاع الأدب أن يصور إحساساتنا نحو الثورة وآمالنا فيها (٢) .

وهكذا مجد النقد المعاصر هذا الغرض الجديد الذى يمثل استجابة لدعوة أئمة النهضة والإصلاح ، كما أنحى باللوم على الأغراض التافهة التى ظل بعض الشعراء يعالجونها ، وحسبنا فى هذا المقام الإشارة إلى قول الأستاذ مصطفى السحرتى « أما اتجاه أدباء الابتداعية إلى الموضوعات التافهة ، والإعراب عن أبسط المرائى فى حرية يأباها الاتباعيون ، فهو وفير فى الشعر الغربى والشرقى الحديث ، ومن هذه الموضوعات نذكر على سبيل التمثيل « الحمامتان » لخليل مطران ، و « القطة اليتيمة » لأبى شادى ، و « دقة قديمة » لشكرى

(١) المصدر السابق : ص ٢٠٣ .

(٢) شعر الثورة فى الميزان ١ / ٦ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٥٨) .

ومقطوعة « الفنجان » أو الـكلب « بيجو » للعقـــاد ، والقط « ضرغام للصيرفى ، و « الوردة الذابلة » للمازنى ، و « إلى دودة » لميخائيل نعيمة ، و « فراشى » لرشيد أيوب ، و « الحجر الصغير » لإيليا أبى ماضى ، و « رثاء زهرة » لفايدالعمروسى ، و « الجمجمة » لإبراهيم زكى ؛ و «رسالة» للدكتور حبيب ثابت ، و « عيون القط » للعوضى الوكيل . وأمثال هذه الموضوعات وأجناسها وأشباهها كثير فى الشعر الرومانتى الحديث ، وهى قصائد فنية متفاوته القيمة . وقد تمتاز بالإحساس الجمالى والرهافة ،وقديمتع بعضها بالخلود فى رأى نقاد الفن للفن .

ولـكن النقاد الواقعيين لا يعدونها من العيون الأدبية . وقد يقدرونهـا لصياغتها ، ويبسمون لموضوعها ، بل يأسون لنفاد هذه الصياغات الجميلة والطاقات الشعرية في مثل هذه المناحى التى لاترسل إلى الدنيا إشعاعاً ، ولا إلى البيئة قوة وحياة [1] .

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٣٢ — ٢٣٣ .

الفصل الرابع

لغة الأدب

— ١ —

كان من أهم مادعا إليه الشيخ محمد عبده من وجوه الإصلاح التى نصب نفسه لها « إصلاح أساليب اللغة العربية فى التحرير سواء كان فى المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ومصالحها ، أو فيما تنشره الجرائد على الكافة منشأ أو مترجما من لغات أخرى ، أو فى المراسلات بين الناس » وذكر الشيخ محمد عبده أن أساليب الكتابة فى مصر كانت تنحصر فى نوعين ، كلاهما يمجه الذوق ، وتنكره لغة العرب :

الأول : ما كان مستعملا فى مصالح الحكومة وما يشبهها ، وهو ضرب من ضروب التأليف بين الكلمات رث خبيث غير مفهوم ، ولا يمكن رده إلى لغة من لغات العالم لا فى صورته ولا فى مادته ، ولا يزال شىء من بقاياه إلى اليوم عند بعض الكتاب من القبط ، ومن تعلم منهم ، غير أنه والحمد لله قليل .

والنوع الثانى : ما كان يستعمله الأدباء والمتخرجون من الجامع الأزهر ، وهو ما كان يراعى فيه السجع وإن كان بارداً ، وتلاحظ فيه الفواصل وأنواع الجناس ، وإن كان رديئاً فى الذوق ، بعيداً عن الفهم ، ثقيلا على السمع ، غير مؤد للمعنى المقصود ، ولا منطبق على آداب اللغة العربية ، وهو وإن كان يمكن رده إلى أصول اللغة العربية فى صورته ، ولكنه لا يعد من أساليبها المرضية عند أهلها . ولا يزال هذا النوع موجوداً فى عبارات المشايخ خاصة .

ثم ورد علينا فى أخريات الأيام ضرب آخر من التعبير كان غريباً

قى بابه ، وهو ما جاءنا من من الأقطار السورية فى جريدتى الجنة والجنان المنشأتين بقلم المعلم بطرس البستانى ، وهذا النوع كان يعد من غرائب الأساليب ، وبه أنشئت جريدة الأهرام فى مصر ، وقد محى أثره والحمد لله (١)

ولا شك أن هذه الكلمات تلق ضوءاً كافيا على ألوان التعبير التى سادت فى القرن الماضى وفى أوليات هذا القرن ، وتشرح تباين الأساليب الذى كان منشؤه اختلاف طوائف الذين كانوا يزاولون فن الكتابة ، كما أن هذه الكلمات تشير إلى أهم مجالات الكتابة ، وهى المخاطبات الرسمية بين دواوين الحكومة ، والكتابة الصحفية ، والرسائل الإخوانية .

وقد كان الشيخ محمد عبده فى حقيقة أمره يمثل الفكرة العربية التى كان أحد أعلامها فى اللغة والأدب والتفكير ، فى طبيعته الحفاظ على مقومات هذه الأمة ، واللغة ووحدة اللسان وصحته من أهم دعائمها . كما كان فى الوقت نفسه فى مقدمة الذين حملوا لواء الدعوة إلى إصلاح هذه الأمة وتجديدها لتعود إلى أمجادها السالفة ، وتساير ركب الحضارة والتقدم فى العالم الإنسانى ولذلك لم ترقه الأساليب المتكلفة المصنوعة التى خلفتها قرون الضعف والجمود ؛ وكان يصطنعها بعض الأدباء الذين حصلوا على قدر من الثقافة اللغوية أو البلاغية ، ولم يرض عن ذلك الإسفاف والتبذل من طبقات أخرى انحدرت لغتها إلى مستوى العامية ، أو تصرف أصحابها تصرفا لا سند له من أصول اللغة ومقاييسها المعروفة .

وعلى كل حال فقد كانت هذه الملاحظة أو ذلك النقد ، صورة للميادين التى اصطرعت فيها أقلام النقاد والأدباء حول اللغة الأدبية ، وما ينبغى أن تكون عليه حتى يومنا الحاضر .

— ٢ —

وقد بحث الأدباء والنقاد منذ أقدم العصور عن العوامل والأسباب التى

(١) تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده ١/١٢ ـ (مطبعة المنار ـ القاهرة ١٩٣١) .

يبلغ بها الفن الأدبى غايته من التأثير فى عواطف القراء والسامعين وفى عقولهم ، وقد استطاعوا أن يتبينوا أن هذا الفن إنما يتميز بخاصتين لم يجدوهما مجتمعتين فى أسلوب التخاطب بين عامة أصحاب لغة من اللغات ، وأرجعوا إلى هاتين الخاصتين السرّ فى الإحساس بما فيه من متعة أو منفعة وبمواهب الأدباء ، وبعظمة الفن الأدبى ، وهما : المعنى الممتاز ، والتعبير الممتـــاز .

غير أنهم وجدوا أن المعانى الممتازة كثيرا ماتجرى على ألسنة كثير من طبقات الناس ، ولاتختص بها طبقة منهم دون طبقة . فالجاهلون والعالمون والعامة والخاصة سواء فى القدرة على تأليف تلك المعانى ، أو تهيئها لبعضهم عفو الخاطر ، حتى ليمكن القول بأنه لا عامة ولا خاصة من تلك الجهة . وكثيراً ما تصدر الأمثال والحكم والمعانى النادرة عن العوام والبلديين الذين قد لا يدرون مقدار ما يتأتى لهم ولا يعرفون روعة موقعه من نفوس الخبراء الذين يقدرون الكلام ، ويفطنون إلى معالم الخصوصية فى أفكاره ومعانيه . وقد روى أن إماماً من أئمة الأدب وعلماء العربية كان كثيراً ما يقف على حلق القصاص والمشعبذين ، فإذا أتاه طلبة العلم ليزوروه أو ليأخذوا عنه لا يجدونه فى أكثر أوقاته إلا هناك ، حتى لاموه على ذلك ، وقالوا له : أنت إمام الناس فى العلم ، ما الذى يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ ! فقال لهم لو علمتم ما أعلم لما لمتم ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة ، تجرى فى ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيرى أن نأتى بمثلها لما استطعنا ذلك(١) .. !

وكذلك قال الجاحظ كلمته المأثورة «المعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمىّ والعربىّ ، والبدوى والقروى ..(٢) » وذلك على أثر استماعه إلى

---

(١) راجع المثل السائر لابن الأثير ١/١٠٥ .

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ ٣/٤١ (طبعة الساسى – القاهرة ١٣٢٣ هـ) .

كلام منظوم فيه عظمة وحكمة أعجبت بعض العلماء، وأعجبت الجاحظ أيضاً من ناحية ما اشتملت عليه من المعانى، ولكنه على الرغم من ذلك لم يعد صاحب هذا الكلام فى الشعراء، لأنه فتش عن معالم الإجادة فلم يرها إلا فى المعنى وحده، والمعانى كما يراها مطروحة فى الطريق ..

وقد كان الأمر كذلك فى النظر إلى الصياغة والتركيب، فقد وجدوا فى بعض ما يقرءون أو يسمعون كلاماً ليس لصاحبه فيه إلا الأعراض والظواهر التى تبدو فى صحة الوزن وفى وحدة النغم واستقامة القوافى من الناحية الشكلية، أو نثراً مصنوعاً ليس لقائله أو كاتبه منه إلا ما استطاع أن يحشده فيه من صنوف الحلى وألوان الزينة الخلابة. فكان الكلام بهذا وذاك كالسيف المفلول الذى موّه بالفضة أو حلىّ بالذهب والجواهر، ولكنه عند الاختبار حديدة لا تقطع، ولا تشفى غلة صاحبها من غريم.

ووجدوا أن تحصيل الألفاظ وتأليف التراكيب وزخرفتها ليس أمراً بعيد المنال، ولكنه فى مستطاع كثير من العلماء باللغة الذين يعرفون مفرداتها، ويعرفون مما تعلموا وحفظوا ضروباً من الزينة قرءوها فى آثار غيرهم فحاكوها، أو حفظوها فى دروس البلاغة وكتبها فقلدوها .. وكان هذا وحده مظاهر الفنية فى كلامهم، وهى فنية مصنوعة، وشاعرية مجتلبة لا تثير عاطفة فى النفس، ولا تقع من مستقبليها موقع الفنون الرفيعة من قلوب المتذوقين لها.

ثم انتهوا بعد هذه الملاحظات إلى أن الأدب ليس معانى وأفكاراً فقط، وليس صوراً وتراكيب فحسب، وإنما هو نتاج لعبقرية كامنة فى نفس صاحبها، تبدو فى تأليف المعانى الممتازة، كما تبدو فى العبارة الجيدة عنها، أو أنه أثر للتمازج والاتحاد بين هذين العنصرين اللذين يتألف منهما العمل الأدبى.

فإذا كان هناك خلاف بين النقاد على اللفظ والمعنى، أو الإطار والمضمون كما يقول المعاصرون، فلم يكن اشتراط الجودة فى العبارة، واشتراط الجودة فى التفكير محل خلاف.

وإنما كان مدار الخلاف بينهم فى ذلك الجهد الذى يبذله الأدباء ويتفاضلون به ، ويتفاوتون فيه ، أمن ناحية القدرة على ابتكار المعانى وتأليف الخيال ، أى قدرة الأديب على الإتيان بالمعنى الغريب ، والاهتداء إلى أفكار غير معروفة ، حتى ينسب لذلك الأديب فضل الأصالة أو السبق والابتكار ، أم كانت أفكاراً وأحاسيس ومشاعر يجدها كل إنسان ، ولكن أديباً لم يستطع أن يبرزها كما أبرزها ذلك الأديب ؟ أمن تلك الناحية أم من ناحية القدرة على الإجادة فى تأليف العبارة وتصوير المعنى ، بتخيّر الألفاظ الجيدة ، وصوغ التراكيب البديعة ؟ ! .

هذا هو محور الخلاف بين الفريقين ، أى أن الخلاف ينحصر فى البحث عن الفنية والإبداع فى الأعمال الأدبية ، ومظهرها فى هذا الفن ، أيكون مظهرها المعنى الذى يهدى إليه التأمل العميق ، والنظرة الممعنة ، والتجربة الصادقة ، والحس المرهف ، والإلهام الجديد ؟ أم يكون مظهر الفنية الاطلاع الواسع على اللغة وتراثها الأدبى ، ثم الاهتداء إلى اللفظ المناسب الدال على معناه ، الملائم لجيرته من الألفاظ ، الذى لا يقع من الأسماع والأذواق وقعاً منكراً ، ثم فى البراعة فى نظم التراكيب على نحو شائق بديع تتبين معه عظمة المعانى ، ويجد المستقبلون من الأدب فى هذا المظهر من الفنية مالا يجدون فى ألفاظ العامة ونظم تراكيبهم فى العبارة عن المعانى والأفكار والمقاصد .

فإذا قال لنا الجاحظ « المعانى مطروحة فى الطريق . . » فإنه لا يقصد بحال الغض من شأنها ، ولا تفاهتها فى تقدير الأدب أو الأديب ، وإنما الذى يقصده أن المعانى الجيدة التى نجد فيها الخصوصية لا تختص بها طبقة من الناس دون غيرها من الطبقات ، بل إن هذه المعانى الجيدة تتأتى للخاصة كما تتأتى للعامة ، ويقتصر مظهر الفنية على الصياغة والتعبير ، وهو الذى يتفاوت فيه الناس ، ويتفاضل الأدباء به ، ولذلك قال « إنما الشأن فى إقامة

الوزن؛ وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير» ومعنى قوله «الشعر صناعة» أنه فن من الفنون، وكلمة «الصناعة» هي الكلمة التي اختارها النقاد للدلالة على ما يراد بكلمة «الفن» في زماننا. وعظمة الفنون إنما تظهر في الشكل الذي تتبين منه المعاني، ولذلك جعل الشعر ضربا من الصبغ، وجنساً من التصوير.

وعلى هذا فإن الجاحظ لم يرد بحال من الأحوال أن المعاني الجيدة تساوي المعاني الرديئة، أو أن المعاني الخاصة تعـــدل المعاني السوقية أو المعاني المبتذلة.

ويؤكد هذا الرأي قول الجاحظ في معرض آخر: أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً، وأعاره البليغ مخرجاً سهلا، ومنحه المتكلم دلا متعشقا، صار في قلبك أحلى، ولصدرك أملا. والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وأكسبت الأوصاف الرفيعة تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها بقدر ما زينت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري(٢).

ومثل هذا ما أورده أبو هلال العسكري في تعريف البلاغة بأنها كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن(٣).

وإذا كنا نقول إن عبد القاهر الجرجاني زعيم مدرسة المعنى، فليس ذلك لأنه يغض من شأن اللفظ والعبارة، أو يقول إن العبارات الممتازة

---

(١) كتاب الحيوان للجاحظ ٣/٤١

(٢) كتاب البيان والتبين للجاحظ ١/٢٠٨٧.

(٣) كتاب الصناعتين ١٠ .

كالعبارات المبتذلة فى الحكم على الأدب وفى تقدير الأدباء ، لم يرد ذلك عبد القاهر بحال من الأحوال ، وإنما الذى يعنيه أن مجال التفاضل وأساس التفاوت بين الأدباء إنما هو فى المعانى التى يوفقون إليها ، ورأيه أن المعنى الجيد يستدعى اللفظ الجيد ، أى أن الأديب لا يبذل جهداً فى استحضار الألفاظ إذا تهيأت له المعانى . وصريح كلام عبد القاهر « كيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ؟ وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك (١) » . وهذا معنى قولنا إن المعنى عند عبد القاهر هو كل شىء ، أى أن جودة العبارة تابعة لجودة الفكرة ، وكان عبد القاهر بهذا الرأى زعيما للمدرسة التى تنتصر للمعنى ، وتنظر فيه وفى حقيقته قبل أن تنظر فى شكله وصورته ، إذ أن تلك الصورة فرع لا أصل ، وتابعة لا متبوعة .

ونعتقد أننا نستطيع بهذا القدر من الإيجاز أن نخلص من الرأيين بأن واحداً منهما لا يتطلب جودة فى أحد العنصرين وتقصيراً فى العنصر الآخر ، وإنما يبحث كل رأى منهما فى أصل التفاضل بين الأدباء والإجادة مطلوبة فى كلا العنصرين « والعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، وهى وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين فى الوجود بالقياس الشعورى ، ولكنهما بالقياس الأدبى متحدتان فى ظرف الوجود .

ذلك أن التجربة الشعورية فى العالم الشعورى مرحلة تسبق فى نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها فى صورة لفظية . أما فى العالم الأدبى فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها فى هذه الصورة اللفظية . وإنها لتبقى مضمرة فى النفس ، ملكا خاصاً لصاحبها ، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجى إلا حين تأخذ صورتها اللفظية ، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظى الذى وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا

---

(١) راجع دلائل الإعجاز : ص ٤٩ (طبعة المنار — القاهرة ١٣٦٧ هـ)

إذا صورت فى تعبير لفظى آخر . وفى هذه الحالة لا تكون هى بعينها كما صورها التعبير الأول ، فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف أن يرسما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية فى تقسيم العمل الأدبى إلى عناصر : لفظ ومعنى ، أو شعور وتعبير فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها فى العمل الأدبى . وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كيما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبى ، تقربنا من الصواب والدقة فى إصدار أحكام أدبية معللة (١) . .

وقد شرح أهمية الإجادة فى العنصرين أحد النقاد الغربيين بقوله « إن أصل كل تأليف أدبى هو تجربة مارسها المؤلف ، وهذه التجربة قد تكون مما يصادف المؤلف ، فى حياته ، وقد تكون قصة سمعها ، أو خيالا أووهما خطر فى فكره ، ولكنها على كل حال يجب أن تكون تجربة قد ملكت عليه حسه ، وحملته على الكلام . نعم قد لا يكون هنالك أمر غير مألوف فى تجربة تضطر صاحبها لأن يتكلم ، ولكن يجب أن يكون فى التجربة أمر غير مألوف إذا اضطر صاحبها لأن يتكلم بإتقان وبراعة ، وأن ينقل تجربته إلى فكر الآخرين ، أو بعبارة أخرى يوصل هذه التجربة إلى النفوس . فلا بد لهذه التجربة أن تكون من الشدة بحيث تبعث فى المؤلف القوة والنظام اللازمين لمجهود أدبى ، يستطيع أن يخرج بواسطة الألفاظ رمزا عن تجربته ، وهذا الرمز يجب أن يكون صادقاً دقيقا ، بحيث يرضى به المؤلف شعوره الفنى تمام الرضا .

(١) النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ٢٢ (دار الفكر العربى — القاهرة ١٩٤٧)

وما هو هذا الشعور الفنى الذى لا بد من إرضائه ؟ هو بكل بساطة تلك التجربة نفسها ، تطلب من المؤلف عديلها اللفظى ، عديلها الذى لا يختلف عنها قيد شعرة . . . ولا بد للتجارب الحادة القوية من اهتمام وعناية لا يقلان عنها حدة وقوة . ومن الجائز أن نصف التجربة التى لها كل هذه السيطرة والهيمنة على نفس الفنان بأنها الإلهام الذى يسبب إخراج القطعة الفنية . وفى هذه الحالة نرى أن القاعدة هى أنه كلما عظم الإلهام ، تطلب قوة فنية أعظم لكى تعبر عنه ، لأن التجربة إذا كبرت وسمت فلا بد لها من مقدرة على التعبير أسمى وأكبر لكى تحيلها إلى عمل أدبى يمثلها تمثيلا صادقا .

ومن الواضح أن المؤلفين أمثال هوميروس ودانتى وشكسبير وملتن لم يستطيعوا أن ينقلوا إلينا أعظم التجارب وأسماها إلا لأنهم رزقوا أكبر مقدرة على التعبير اللغوى . وبالطبع كان لهم إلهام عظيم ، غير أننا ما كنا لندرك هذا لو لم يكن كلامهم يضارع إلهامهم عظمة . وكلما كانت مادة تجاربهم أغنى وأغزر كانت مادة شعرهم أوفى وأبهر ، وذلك لما رزقوه من السلطان على اللغة (١) .

وهذا خير شرح يلم بأطراف الفكرة ، ويوضح أهمية العنصرين فى الأدب وفى درجة تأثيره فى النفوس والعقول ، وهو رأى متفق عليه كما رأينا عند القدماء ، وعند المنصفين الذين لا يعرفون الشطط فى الأحكام أو المغالاة فيها من المعاصرين .

وفى هذه الفكرة نرى أهمية اللغة الأدبية أو أهمية التعبير فى ناحيتين ناحية إبراز الأفكار والمعانى ، وناحية التأثير التى تشارك فيها الصورة الفكرة . فالأدب ميزان ذو كفتين ، وهاتان الكفتان ينبغى أن تكونا متعادلتين ، أو ينبغى أن يكون ما فى إحدى الكفتين موازنا لما فى الكفة الأخرى . وهو ميزان دقيق ، لأنه يزن فنا رفيعا صبت فيه الإنسانية خلاصة

---

(١) لاسل آبر كرمبى (قواعد النقد الأدبى) ص ٥٠ ترجمة الدكتور محمد عوض محمد .

تجاربها وخبرتها ، وعبرت فيه عن مشاعرها ،وحملته آلامها وأمانيها ،وبثت فيه عواطفها وشرحت فيه مثلها ، وكل ذلك أغلى وأنفس مما يحرص عليه من الأعراض والظواهر ، وما قد يفتن النفوس من الماديات .

ففى الأدب عقل وعاطفة ، وفيه بيان « يملكه الذين كان لهم سلطان على اللغة وعلم واسع بها ، وقد أشار إلى القوتين اللتين تؤثران فى الأدب الشاعر العربى الكبير معروف الرصافى قوله « والأديب الأكبر هو من كانت قواه العقلية فى الدرجة العليا ، وكانت قدرته البيانية موازية لها ، فالتوازن بين القوتين أعظم شرط للكمال فى الأدب ، إذ لا يخفى أن من كانت قواه العقلية فى الدرجة العليا مثلا ، وكانت قدرته على البيان غير موازنة لها ، أى فى الدرجة الوسطى ، ذهب أكثر انفعالاته النفسية ضياعاً ، ولم يستطع لقصور قدرته البيانية — تصويرها حق التصوير ، ولا نقلها بتمامها إلى نفس المخاطب ، ولذا نرى الجفاف ظاهراً فى أقوال بعض الشعراء . حيث يأتون بعبارة تقصر عن أداء المعنى الذى يريدونه . وما ذلك إلا لقصور قدرتهم البيانية عن قواهم العقلية .

أما إذا كان الأمر بالعكس كأن تكون قدرة الأديب على البيان فى الدرجة العليا ، وتكون قواه العقلية غير موازنة لها ، أى فى الدرجة الوسطى ، فإنه حينئذ يأتى فى كلامه بألفاظ براقة وعبارات خلابة ،ولكن لا طائل تحتها من المعنى (١).

وهذا كله هو الحق الذى يمليه فهم طبيعة الأدب ، ومعرفة معناه ، وإدراك رسالته .

— ٣ —

وقد ظل هذا الفهم متسلطاً على الأذواق والعقول طوال الأزمنة

---

(١) معروف الرصافى : دروس فى تاريخ اللغة العربية ١ / ٢٥ (مطبعة دار السلام — بغداد ١٩٢٨).

الماضية ، وظل كذلك متسلطاً على العقول المستقيمة والأذواق المستنيرة في هذا العصر ، وكان هو الأساس الثابت الذي يعتمد عليه الأدب ، والمقياس الواضح الذي يعتمده النقاد في تقدير الأدباء ، والحكم على نتاجهم بجودة معناه وأصالته وجدته وصدقه ، وبعبارته وصفائها ووضوحها وقوتها وجمالها . حتى برزت دعوات جديدة في هذا العصر أدت إلى الخلاف حول هذين الأصلين ، وثارت مشكلة بين النقاد ترتب عليها كثير من الاضطراب والبلبلة في المقاييس التي يقاس بها الأدب . تلك المشكلة هي التي ثارت حول مايسمونه « الأدب الهادف » ويقصدون به الأدب الذي يحقق حاجة من حاجات المجتمع الإنساني ، ويصف ذلك المجتمع ، ويعمل على تطوره والنهوض به ، ويؤدي رسالة لاتتصل بالفن الخالص الذي يرون خطورته في أنه يسعى إلى تحويل الرأي العام عن مشكلاته اليومية إلى صيحات العواطف الرفيعة البعيدة عن حقيقة الآلام التي يكابدها بعض طبقات المجتمع ، إذ أن للأدب والفنون رسالة نحو تلك الطبقات ، وعليه أن يؤدي هذه الرسالة طوعاً أو كرها ..

وهذا الرأي كما نرى يتصل بأهداف الأدب ومراميه . ولكن هذا الرأي جر القائلين به إلى إثارة مشكلة جديدة هي مشكلة التعبير ، ذلك أن الأدب كسائر الفنون التي تتوجه إلى طبقة خاصة من القادرين على تقديرها وتذوقها ، والأدب بهذه الصفة عليه أن يلتزم العبارة القوية الممتازة التي يجد فيها أولئك الخاصة مايتمثلون من فنية الأديب أو فنية الأدب ، ولا يعترفون بقيمة هذا الأدب إذا فقد ماينشد فيه من خصوصية العبارة .

أما إذا كان الأدب يتوجه إلى العامة فإنه لا يلتزم بأسلوب خاص في التعبير ، بل عليه أن يتنازل عن تلك الخصوصية ، ويهبط إلى المستوى الذي يستطيع إدراكه والتأثر به طبقة العامة ، وعلى هذا يفقد التعبير كل ماله من من الاعتبار في تقدير الأدب ، فالأسلوب الفني الممتاز كالأسلوب المبتذل

سواء بسواء عند بعضهم ، والأدب الهادف هو الذى يساير الواقعية فى الفكرة كما يساير الواقعية فى العبارة ، وحينئذ يكون فى استطاعة البشر جميعاً أن يكونوا أدباء بهذا المعنى الذى يرى المضمون الواقعى وحده محل كل تقدير واعتبار (١).

ولقد كان أدباء العربية وكتابها فى هذا القرن هم الذين أثاروا هذه المشكلة بين النقاد المعاصرين . ذلك أن فريقا من الكتاب والأدباء الذين درسوا الأدب العربى فى عصوره السابقة ، وطالعوا عيون الشعر وأدب الرسائل ، وارتسمت صورها فى أذهانهم ، فطبعتهم بطابعها ، أخذوا يحذون حذوها فيما يكتبون ويؤلفون ، وفيما يعالجون من موضوعات تمس الحياة الحاضرة ، حتى أصبحت الأساليب القديمة أساليبهم . فى حين أن طائفة أخرى أخذت تتخفف من هذه الأساليب ، وتجنح إلى السهل اليسير الذى يستطيع أن يفهمه كل الناس ، فصارت لغة الأدب عندهم وسيلة للافهام ، أما تلك اللغة القوية التى لا يستطيع أن يعيها ويتذوقها إلا أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية العميقة فإن أمعاءهم لا تستطيع أن تهضمها ، ولا تستطيع أذواقهم أن تتذوقها وكان ذلك الاختلاف بين الأدباء صورة للاختلاف بين النقاد ، بل أصلا لهذا الاختلاف .

اللغة الأدبية ومقتضيات العصر

على أن هناك فريقا من النقاد من ذوى الثقافة الأدبية الواسعة الذين يجمعون إلى هذه الثقافة الفنية حسن التقدير لحالة العصر ومقتضيات الحياة والأحياء فيه كانوا يعلنون سخطهم على الاحتفال بلغة الأدب ، ويرون فى هذا الاحتفال تكلفاً وخروجاً على طبيعة العصر وحاجاته ، فى الوقت الذى يعنفون فيه على ماقد يقعون عليه من الإسفاف والتردى عند بعض

(١) اقرأ دراسة مفصله عن هذا الموضوع فى «فكرة البيان عند المعاصرين» ص ٢٦٧ وما بعدها من الطبعة الثالثة من كتابنا (البيان العربى) مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٦٢ .

الكتاب فهم ينشدون فى لغة الأدب بهاءها ورونقها فى غير تعمل ولا إغراب، وفى غير إسفاف ولا ابتذال .

ويمثل هذا الفريق من أدبائنا النقاد الدكتور طه حسين الذى قامت بينه وبين الاستاذ مصطفى صادق الرافعى معركة حامية الوطيس حول رسالة كتبها الرافعى يعاتب فيها صديقا له من أدباء الشام ، وبعث بها لتنشر فى جريدة « السياسة » وقد وصفها الرافعى بأنها « من النمط الأول الذى هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون فى مثل هذه الرسالة لايكون أبدع منه شىء من الأساليب الأخرى » . وقد نشرت السياسة هذه الرسالة ، وعلق عليها الدكتور طه حسين تعليقاً موجزاً قال فيه . أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذى ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى ، ولاسيما فى مصر ، تغيراً شديدا (١) .

ولم يرض الأستاذ الرافعى عن هذا التعليق ، فكتب فى التعقيب عليه: «علق الأستاذ طه حسين على رسالة العتاب التى نشرتها السياسة بقوله : إنه يعلن مضطراً أن هذا الأسلوب الذى راق أهل القرن الخامس والسادس لا يستطيع أن يروقنا فى هذا العصر الحديث الذى تغير فيه الذوق الأدبى .» ولست أجادله فى ذوقه إن كان الأمر إليه أو إلى ذوقه ، وهو أعلم حيث يجعل نفسه ، وليحملها على ما شاء وليحمل ماشاء عليها ، ولكنى لا أتبين مرجع الضمير فى قوله «لا يستطيع أن يروقنا» فهل ترجع « نا » هذه إليه وحده أم إلى أهل العصر الذى نحن فيه ؟ وهل هو حسبه ؟ أم هو أكثر من نفسه ؟ وإلا فمن سلطه ليتسلط بالنفى ؟ ومن قدر على النفى قدر على الإثبات ؛ ومن تصرف فى الجهتين لم يبق مع أمره أمر ولا بعد حكمه حكم . ولا أظن الأستاذ الفاضل يزعم هذا لنفسه ، أو يمكن لها فيه .

---

(١) حديث الأربعاء ٣/٧ (دار المعارف ــ القاهرة ١٩٥٢) .

«على أن الأسلوب الذى كتبت به الرسالة كان موضع الانفراد ، وكان الغاية التى تتقاصر دونها الأعناق منذ القرن الرابع إلى آخر التاسع ، ولم يوحش منه تغير الذوق الأدبى كما يقول الأستاذ ، بل ضعف الكتاب فيه وتقصيرهم عن حده ، وأنهم لا يوافقون به مواضعه ، ولا يعدلون به إلى جهاته فى ألفاظه ومعانيه .

«لقد علم الكاتب أننا لا نزعم أن هذا الأسلوب هو الوجه فى كل فنون الإنشاء ومناحى التعبير ؛ بل قلنا إنه شىء من الزخرف وفن من التنسيق ونقول الآن إن أكثر كتاب العصر ، ومنهم الأستاذ طــــه ، لا يجيدونه ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة .

«وهذا عندنا وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبى ،وهب أن الذوق تغير وأتى على كل شىء فى اللغة وأساليبها ، فأين معنى الطرفة والنادرة والملحة فى مثل هذه الآثار الدقيقة ، وقد قامت الدنيا وركعت وسجدت . . لدقائق توت عنخ آمون ، مع أن الذوق الفنى مات وبعث ، ثم مات وبعث فى أكثر من ثلاثة آلاف سنة .

«وننبه الأستاذ إلى أننا نشترط فى هذا الأسلوب أن يصيب موضعه ، وألا يجاوز مقداره ، وأن ينزل منزلة الزخرف لا منزلة البناء ، ثم إننا نفرض أن هذا الفاضل اضطر أن يكتب فى هذا المعنى الذى كتبنا فيه وأراد أن يأتى بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن ، وليملأ الوجه الآخر من الصحيفة بما تتم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، وليأتنا بالبلاغة التى عجزنا نحن عنها ، إذا كان هذا رأيه المستور الذى يرمى إليه برأيه الظاهر فى تلك الكلمات (١)

فقد رأينا فى هذا التعقيب أن الرافعى يدافع عن أسلوبه الذى يباهى

(١) المصدر السابق ٩ .

به كتاب العصر ، ويصفهم بالضعف والتقصير عن بلوغ شأوه لعدم استطاعتهم إياه ، ولذلك فهم يعيبونه ذاهبين إلى أن الذوق الأدبى قد تغير. ثم هو بعد ذلك يعترف أن هذا الأسلوب الذى هو شيء من الزخرف وفن من التنسيق ليس الأسلوب الأوحد ، وإنما تخيره لمناسبة الموضوع الذى عبر عنه .

ثم إن فى كلامه على أية حال مايشعر بالتطلب والتعمل ، ليحصل على معنى الطرفة والنادرة والملحة فى مثل هذه الآثار الدقيقة ، ثم هو أخيراً يتحدى الدكتور طه بأن يحاول التعبير الجميل عن مثل معانى كتابه ، ليجد بابا ينفذ منه إلى المقابلة والموازنة والجدال . ولكن الدكتور طه عقب على هذا التحدى بقوله « يرى الكاتب الأديب أن أكثر كتاب هذا العصر ، وأنا منهم ، لايجيدون هذا الأسلوب ، ولا يستطيعونه مهما تكلفوا له ، وبالغوا فى هذا التكلف ، وتحروا فى هذه المبالغة ، وهذا عنده وجه من وجوه التأويل فى معنى تغير الذوق الأدبى . وأنا لاأتردد فى إقرار الكاتب الأديب على أننا لانجيد هذا الأسلوب ، وعلى أننا لانريد أن نجيده ، لأن الذوق الأدبى ، ولاسيما فى مصر ، قد تغير ، وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له فى نفسه رأياً لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه ، فلندعه ورأيه ، ولنحيي الذوق الأدبى الجديد الذى يلائم حاجات الناس وحياتهم »

* * *

ثم كتب الدكتور طه بعد ذلك بحثاً فى « القديم والحديث » أشار فيه إلى كتاب الأستاذ الرافعى وإلى كتاب آخر نشره فى السياسة الأديب طه عبد الحميد الوكيل ، ورأى أن أسلوبيهما فى الكتابة الأدبية مختلفان أشد الاختلاف : أحدهما قديم جدا ، والآخر حديث جداً ، وكلاهما فيما يرى الدكتور طه بعيد كل البعد عن ملاءمة الحياة التى نحياها ، والعصر الذى نعيش فيه .

ويقول الدكتور طه « قد يخيل إلى أن من الخير أن يتفق الأدباء على أن

لهذا العصر الذى نعيش فيه حاجات وضروبا من الحس والشعور تقتضى أسلوباً كتابياً يحسن وصفها ، ويجيد التعبير عنها دون أن يسرف فى القدم أو يعلو فى الجدة . ولست أدرى لم لا يتفق الأدباء على هذه القضية ، ونحن فى حياتنا المادية إنما نلائم بين حاجاتنا وبين الأدوات التى نستخدمها لغرض هذه الحاجات ، فمالنا إذا أردنا أن نتكلم لندل على هذه الحاجات لا نلائم بين لغتنا وبين حاجاتنا ، أو بعبارة أصح : مالنا لا نلائم بين اللغة وبين الحياة ؟.

«لسنا نعيش عيشة الجاهليين، فمن الحمق أن نصطنع لغة الجاهليين ،ولسنا نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين ولا المماليك ، بل لسنا نعيش عيشة المصريين فى أوائل القرن الماضى ، فمن الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها ، وضروباً من الحس والشعور لم يحسوها ولم يشعروا بها . إذا كنا لا نعيش فى الخيام ولا نتخذ هذه الأدوات المختلفة الحضرية أو البدوية التى اتخذها الجاهليون أو أهل بغداد ، فليس من سبيل إلى أن نشعر كما كان يشعر الجاهليون وأهل بغداد ، وإذاً فليس من سبيل إلى أن نكون صادقين حين نتكلم أو نكتب كما كان يتكلم الجاهليون أو كما كان يكتب أهل بغداد . وإذاً فالغلو فى اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية على أنه مخالف لطبيعة الحياة التى تقتضى أن يكون اللفظ ملائماً للمعنى ، وأن تكون اللغة مرآة الأطوار المختلفة التى يتقلب فيها المتكلمون — أقول إن اتخاذ هذه الأساليب عيب خلقى فى نفسه ، لأنه يدل على أن الكاتب أو المتكلم يعيش فى تناقض متصل مع حياته الواقعة فهو يحس شيئاً ويقول شيئاً آخر ، وهو يشعر بشىء وينطق بشىء آخر !

ثم يصرح الدكتور طه بأن اتخاذ هذه الأساليب نقص أدبى ، لأن الكمال الأدبى يستلزم أن تكون اللغة ملائمة للحياة . وهو نقص خلقى ، لأنه كذب للكاتب على نفسه وعلى معاصريه . وهو نقص من جهة أخرى ، لأنه لا يدل على أقل من

أن الكاتب ينكر شخصيته ولا يعترف لها بالوجود . وأى إنكار للشخصية أشد من أن تحس وتشعر ، ثم تستحى أن تصف إحساسك وشعورك كما تجدهما ، فتستعير لهذا الوصف أساليب لا تلائمه وضروبا لا تؤديه ؟ .

« لنا حياة خاصة ، ولنا لغة خاصة تلائم هذه الحياة ، فمالنا نفرق بين الأشياء المؤتلفة ؟ ومالنا نقطع الأسباب المتصلة ؟ ومالنا نعيش فى عصر ونتكلم فى عصر آخر ؟ »

« أعرف أن الأسلوب الذى اتخذه الأستاذ الرافعى كان مستعذباً ، فى عصر من العصور . ولكنى أعرف أنه إنما كان مستعذباً لأنه كان يلائم هذا العصر ، فإذا انقضى هذا العصر ، وانقضى معه ماألف الناس من ضروب الحياة فيه ، فيجب أن ينقضى معه أيضاً أسلوب التعبير الذى كان الناس قد اتخذوه وسيلة لوصف مايجدون فى أنفسهم .

« ومهما يقل الأستاذ الرافعى وأنصاره — إن كان له أنصار — فليس من شك فى أنه لم يشعر كما كتب ، ولم يفكر كما كتب ، وإنما شعر بطريقة وكتب بطريقة أخرى . فلسنا نراه هو فى كتابه ، وإنما نرى فى هذا الكتاب تكلفه ومحاولته الإجادة . ولا تنس أن الأستاذ يعاتب صديقا ، وأن العتاب يحتاج فيما يظهر إلى أن يظهر الصديق لصديقه دخيلة قلبه وخلاصة نفسه ، لا أن ينسج له نسجاً ليس بينه وبينه صلة .

« أسلوب الأستاذ الرافعى قديم جدا لا يلائم العصر الذى نعيش فيه : وأسلوب الأديب « طه عبدالحميد الوكيل » حديث جدا لا يلائم العصر الذى نعيش فيه أيضاً ، وآية ذلك أنى لا أشك فى أن كثيراً من القراء سيشعرون حين يقرءون رسالته بشىء من الغموض كثير ، وبأنهم أمام أشياء لا يشعرون بها ولا يحسونها ؛ لا لأن الله قد اختص بها الكاتب وحده ، فكثير من الناس يحب ، وكثير من الناس يلذ الجمال ، ولكن لأن الكاتب قد اتخذ فى

وصف الحب والجمال أسلو بالا يلائم ما ألف الناس حين يحبون وحين يلذون وحين يحاولون أن يصفوا الحب أو اللذة » .

ثم يدعو الدكتور طه إلى التوسط بين القديم والحديث بعد إعلان سخطه على الإسراف فى الأخذ بأساليب القدماء التى قد تبدو غريبة عن الحياة المعاصرة وماتقتضيه ، والأخذ بالأساليب المبتذلة الهزيلة التى لا تليق بلغة الأدب وما ينبغى لها من السمو ، « ويغلو قوم منا فى إيثار القديم فيضيقون وفى الحياة سعة ، ويغلو قوم منا فى إيثار الجديد ، فيرتفعون عما ألف الناس ، ومع ذلك فالقصد أساس الخير فى كل شيء . ولسنا أبناء القرن الخامس للهجرة ، ولسنا أبناء القرن السادس عشر للهجرة ، وإنما نحن أبناء القرن الرابع عشر للهجرة ، بيننا وبين الماضى أسباب متصلة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل ، فمالنا لا نحتفظ المكانة التى وضعتنا فيها الطبيعة فلا نسرف فى التقدم ، ولا نسرف فى التأخر ؟ ! لا أمقت القديم ، ولا آنف من الحديث ، وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسى . ولن تكون لغتى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت قديمة جداً أو حديثة جداً ، وإنما هى مرآة صادقة لنفسى إذا كانت مثلى وسطاً بين القديم والحديث .

سيقولون : فلننصرف إذن عن اللغة العربية الفصحى ، فهى قديمة جداً لا تلائمنا ، ولا تؤدى ما نحسه ونشعر به . كلا ! ليس هذا حقاً ، فإن اللغة العربية الفصحى ليست من الموت والجمود بحيث تظنون ، وإنما هى كغيرها من اللغات الحية مستحيلة إذا تكلفها أحياء يخضعون لنظام الاستحالة والتطور ، حية مستحيلة لأننا نفهمها ونتخذها وسيلة للتخاطب وتبادل الآراء ، فيفهم بعضنا بعضاً دون تكلف ولا عناء . وكل ما نريده لهذه اللغة هو أن تسلك سبيلها فى الحياة والاستحالة ، دون أن يحول بينها وبين ذلك أسلوب قديم كأسلوب الأستاذ الرافعى ، ودون أن يفسد عليها هذه الحياة أسلوب حديث جداً كأسلوب الأديب طه عبد الحميد الوكيل .

«لا نكره أن يصطنع الأدباء فى دقة واحتياط ألفاظ اللغة العربية الفصحى التى جلاها الاستعمال وصقلتها الألسنة ، وأن يؤثروا هذه الألفاظ على الألفاظ الساقطة المبتذلة . كما لا نكره أن يستعير الكتاب فى قصد وحسن اختيار من اللغات الحديثة الأوروبية معانى وأساليب وألفاظاً دون أن يفسد ذلك جمال اللغة العربية وروعتها .

«وعلى الجملة نريد أن تكون لغتنا مرآة لحياتنا ، لا قديمة خالصة ، ولا أوربية خالصة ، فأى شىء من هذا ؟ وماذا يمكن أن ينكر علينا الأستاذ الرافعى وأصحابه من هذا ؟ ومتى كان القصد إلى الصدق وحسن الملاءمة بين ما نجد وبين ما نصطنع فى وصف ما نجد ذنباً ينكر أو شيئاً يعاب(١) ؟ ..

وهذا المذهب الوسط الذى دعا إليه الدكتور طه يبدو واضحاً إذا كان وسطاً بين لغة القدماء القوية إذا تكلفها بعض المعاصرين ، واللغة المتهافتة المبتذلة التى لا يعرف غيرها بعض الكتاب ، ولكن الذى لا يبدو واضحاً هو تلك الدعوة إلى اللغة الوسط بين لغة القدماء الفصحى وبعض اللغات الأوربية !

الحق أن هذه الكلمة الأخيرة فى هذا النقد كانت جديرة بكثير من الإيضاح والإفصاح حتى يفهم المراد منها على وجه التحديد ، فإنها كما يبدو دعوة غريبة لا يعرف على وجه التحديد مرماها . هل يقصد الدكتور أن تنتفع اللغة العربية الفصحى باللغات الأوروبية الحديثة فيما جد فى حياتنا من مظاهر الحياة الأوربية الحديثة التى لم تضع لها لغتنا ألفاظاً لأنها لم تكن فى حياة الذين سبقونا ؟ هل تنبأ الدكتور بعالمية اللغات الأوربية فى القرن السادس عشر للهجرة حتى تقضى على معالم اللغة العربية ؛ ويكون فى هذه اللغة الوسط ما يمهد للعالمية التى يتنبأ بها الدكتور ؟

ليت الدكتور ذكر شيئاً من عبارات الأديب «طه عبد الحميد الوكيل»

---

(١) حديث الأربعاء ٣/١٢ .

أو شيئاً من خصائص أسلوبه فى رسالته « بين الحب والجمال » إذن لعرفنا على وجه التحديد مايريد، ولكننا عرفنا ما يأخذه الدكتور طه على الأستاذ الرافعى وأنصار القديم ، ولكننا لم نستطع أن نعرف ما عابه على ذلك الأديب فى أسلوب التعبير : أهو ابتذال لغته العربية وعاميتها؟ أم لغته الأوربية الحديثة التى عبر عن معانيها وأساليبها وألفاظها ؟

وربما يبدد هذه الحيرة بعض التبديد قول الدكتور طه فى مقال آخر : فى اللغة قديم لا بد منه إذا أردنا أن تبقى اللغة ، وفيها جديد لابد منه إذا أردنا أن تحيا ، وأنصار الجديد فى اللغة والأدب لا يريدون إلا هذا النوع من الحياة . ليس من الجديد فى شىء أن تفسد اشتقاق اللغة وتصرفها ، وأن تعدى الأفعـــال بالحروف التى لا تلائمها ، وأن تقلب نظام المجاز وضروب التشبيه ، كل ذلك ليس تجديداً ، وليس إصلاحاً للغة ولا ترقية لها ، وإنما هو مسخ وتشويه ، ليس أنصار الجـــديد بأقل كرهاً له من أنصار القديم . وليس من القديم الصالح فى شىء أن تتغير الحياة أمامك دون أن تشعر بهذا التغير ، أو تلائم بينه وبين اللغـة ، وليس من القديم الصالح فى شىء أن تكثر الأشياء المستحدثة التى تصطنعها فى كل يوم بل فى كل ساعة ، فلا تستطيع أن تنطق باسمها إلا إذا وجدت لها اسماً عربياً ورد فى المعاجم اللغوية القديمة ، ثم ليس من القديم الصالح فى شىء أن تشعر الشعور الذى لم يكن يشعره غيرك من القدماء ، فلا تستطيع أن تصفه إلا على نحو ما كان يصفه القدماء ، فيضطرك هذا إلى أن تمسخ شعورك وتفسده ، وإلى ألا تكون لغتك مرآة لنفسك ، وإلى أن يكون ما تكتب أو تنظم ضرباً من النفاق . ثم ليس من القديم الصالح فى شىء أن تأخذ نفسك بسلوك سبل القدماء فى وصف الجمال ، فلا تعرف من فنون الشعر والنثر إلا ما عرفوه ، ولا تضيف إلى هذه الفنون شيئاً جديداً(١) ..

---

(١) حديث الأربعاء ٣/٣٥ .

فى هذه الكلمة على ما نرى بعض التفسير بما تقرر من ضرورة اللجوء إلى الألفاظ الأجنبية التى تعبر عما استحدث فى الحياة مما يعز أن يكون له لفظ أو تعبير فى اللسان العربى . وفى هذا التفسير ما يخفف من غلواء الفكرة التى قرأناها فى الكلمة السابقة .

* * *

وعلى الرغم من هذه الدعوة إلى التوسط خضوعاً لما تمليه الضرورة ، فإن الدكتور طه لا يتسامح فى ابتذال ، ولا يعفو عن إسفاف أو انحدار فى لغة الأدب يؤدى إلى التساهل فى الأخطاء ، وعدم التحرز من الوقوع فيها وقد قرأنا كلمته فى الترحيب بقصة «أهل الكهف» للأستاذ توفيق الحكيم(١) غير أنه لا يلبث حتى يأخذ عليه فى جد وصرامة أخطاءه اللغوية فى هذه القصة . وكان مما قال : فى القصة عيبان : أحدهما يسوؤنى حقاً ، ومهما ألم فيه الكاتب فلن أؤدى إليه حقه من اللوم ، وهو هذا الخطأ المنكر فى اللغة هذا الخطأ الذى لا ينبغى أن يتورط فيه كاتب ما ، فضلا عن كاتب كالأستاذ توفيق الحكيم قد فتح فى الأدب العربى فتحا جديداً لا سبيل إلى الشك فيـــه . أنا أكبر الأستاذ ، وأكبر قصته ، وأكبر « الرسالة » عن أن أقف عند هذه الأغلاط القبيحة التى يمس بعضها جوهر اللغة ويمس بعضها النحو والصرف ، ويمس بعضها الأسلوب وتركيب الجمل . ولا أتردد فى أن أكون قاسيـــاً عنيفاً ، وفى أن أطلب من الأستاذ فى شدة أن يلغى طبعته هذه الجميلة ، وأن يعيد طبع القصة مرة أخرى بعد أن يصلح ما فيها من الأغلاط ، وأنا سعيد بأن أتولى عنه هذا الإصلاح إن أراد . ولعل ما سيتكلفه من الطبعة الثانية خليق أن يعظه ، وأن يضطره إلى أن يستوثق من صوابه اللغوى فيما يكتب قبل أن يذيعه بين الناس(٢) . .

---

(١) انظر صفحة (١٦) من هذا الكتاب .

(٢) فصول فى الأدب والنقد : ٩٨

ومثل هذا الذى كان بين الرافعى وطه حسين من وجوه الاختلاف فى الاتجاه بين القديم والحديث ، كان بين البشرى وزكى مبارك . فقدعرف الأستاذ عبد العزيز البشرى بأنه من الكتاب الذين يحفلون بالأسلوب ، ويعنون بالصياغة ، وإن كان فى هذا الاتجاه يختلف كثيراً عن الأستاذ مصطفى صادق الرافعى الذى كان يحفل بالإغراب الذى يؤدى إلى التواء الفكرة وتعقيدها فى بعض الأحيان . ولكن أسلوب البشرى من غير شك يبدو فيه أثر الطبع نتيجة لثقافته وطول قراءته وإطلاعه ، ومع ذلك لم ينج البشرى من هجمات النقاد ، وفى طليعتهم الدكتور زكى مبارك ، الذى تناول كتابه «المختار» وأسلوبه فيه بقسوة وعنف ، وكان مما قال فيه : عبد العزيز البشرى كاتب مشهور ، مشهور جداً حتى جاز للأستاذ خليل مطران أن يحكم بأنه أعرف من كل معرّف بين الناطقين بالضاد؛ومن كان كذلك فهو أقوى من أن يهدم، ولا خوف عليه من صيحة النقد الأدبى . وإذن فلا بأس من إسماعه قول الصدق بتلطف وترفق، عساه يغير ما بأسلوبه من تكلف وتصنع ، وقعقعة وعجيج !

ثم يقول إن البشرى كاتب على الطريقة البشرية ، كاتب يذكرك فى كل سطر بأنه أديب يتصيد الأوابد من مجاهيل القاموس واللسان والأساس، وتلك حال المنشئين المبتدئين ، وهى حالة ينكرها أعلام البيان ، لأنها تشهد على أصحابها بالبعد من الاتسام بوسم الفن الرفيع . . . والكاتب الحق هو دائما من أصحاب المبادىء والعقائد ، لا فى حدود ما يتصور الناس ، ومن هنا يجوز للكاتب أن يلقاك بما تحب وما لا تحب ، وهو حين يستفحل قد يزلزل رأيك فى جميع الشئون ، ولو حدثك عن مواقع هواك ! والوصول إلى هذه الغاية يحتاج إلى سياسة عالية ، وتلك السياسة قد تستوجب أن يطوى عنك الكاتب مايرمى إليه من مقاصد وأغراض ، ليضمن غفوة عقلك عن مقاومة مايدعو إليه ، وقد تحار فيما يريد منك الكاتب ، ثم تعرف بعد

قليل أنه لم يرد لك غير ما تريد لنفسك ، وهو فى الواقع أصاب مقاتلك من حيث لا تشعر وكيف تشعر . وقد استدرجك بأسلوب ألطف من اللطف وأخفى من الخفاء ! ؟.

ثم يتساءل زكى مبارك : أين البشرى — كاتبا — من هذه المعانى ؟

ويجيب بقوله : هو رجل صخاب ضجاج ، يدق الأجراس الضخام حين يدخل الغابة للصيد .!

ألم يعجب البشرى من أن يصل على يوسف إلى قمة البلاغة ، وليس فى كلامه نظم متكلف ؟ وماذاك النظم ؟.

« هو عنده نظم يتكلفه صدور الكتاب، كأن صدور الكتاب لا يكونون إلا متكلفين ، وكان الأمر كذلك عند البشرى ، لأنه لم يفهم البلاغة على وجهها الصحيح ، فكانت فى ذهنه أجراس طنطنة ، وأصوات ضجيج !

« كل هم هذا الرجل أن يقنعك فى كل حرف بأن الكتابة شىء ضخم فخم يروعك ويهولك ، وإن لم يكن لذلك موجب توجيه الفكرة أو يفرضه البيان ؛ فلأى غرض يصنع بنفسه هذا الصنيع ؟ ومتى يعرف أن السحر من أوصاف البيان ؟ والأصل فى السحر أن يقدم الأباطيل ، وهى فى مرأى العين حقائق لا أباطيل . .

« هل سمعتم بالرحا التى تطحن القرون ؟ هى البشرى ! فى بعض نثره القعقاع ، يندر أن تجد فى نثر هذا الرجل صفحة خلت من التكلف ، ويندر أن تشعر بأنه خلا لحظة إلى قلبه يستلهمه ويستوحيه ، فهو مشدود فى كل وقت بزمام التفصح الثقيل إلا أن يثور على حرفة الكتابة ، فيرسل نفسه على سجيتها الأصيلة ، وذلك لا يقع منها إلا فى أندر الأحايين !

« عبد العزيز البشرى من الأذكياء ، ولكن ذكاءه انحـــرف بعض الانحراف ، فلم يكن له فى أدبه من أثر ، غير ما عرفنا وعرفتم من القرم إلى التندر والإغراب .

« كنت أتمنى أن يدرك البشرى كنه الوشائج بين جذور الفن وجذور الذكاء ، ولكن البشرى مضى لطيته ، فلم ينتفع بآراء الناقدين . كان البشرى يستطيع أن يكون كاتبا عظيما ، لأن لهذا الرجل ذخيرة نفيسة من الفطرة والطبع ، ولو أنه استجاب لوحى روحه لأتى بالعجب العجاب ، ولكن تكلف ما لا يطيق ، فأضيف إلى المتحذلقين! .

ثم يسأل الدكتور زكى مبارك نفسه : ما الموجب لمواجهة هذا الكاتب الفاضل بهذا النقد الجارح ؟ .

ويجيب : هو الموجب الذى فرض أن أفسد ما بينى وبين المرحوم مصطفى صادق الرافعى ، وكان من كرام الكاتبين !! فأنا بصريح العبارة أتهم أهل التكلف ، وأراهم أطفالا فى دولة البيان .

« وليس معنى هذا أنى أنكر قيمة الصياغة الفنية ، فالكتاب الكبار قد يشقون فى تحبير ما يكتبون أعنف الشقاء ، ولكنهم ينتهون إلى عرض آرائهم بأساليب هى الغاية فى الوضوح والجلاء ، فلا يتوهم متوهم أنهم عانوا عنت الإنشاء ، وقد هاموا على وجوههم فى تجاليد الليالى !

« هل سمعتم بالسمك الرعاد الذى لا يوجد فى غير نهر النيل؟ إنه سمك كسائر الأسماك ، ولكن فيه قوة كهربائية ، وكذلك الكلام البليغ ، فهو كسائر الكلام ، ولكن فيه قوة كهربائية وصلت إليه من ثورة الروح أو فورة الوجدان .

« ليست القوة فى اللفظة اللغوية . . اللفظة التى يدلنا المجمع اللغوى على قبرها المجهول ، وإنما القوة فى اللفظة التى يحلها روح الشاعر أو الكاتب ، فتصبح وهى محملة بالمعنى الفائق والخيال الطريف ! فكيف جاز للشيخ البشرى أن يمن علينا بأنه أحيا بعض الألفاظ بعد موت ، وهو لم يسكب عليها قطرة واحدة من دم القلب ؟

« حدثنا الأستاذ خليل مطران فى مقدمته لكتاب الشيخ البشرى أنه وقف

منه موقف الدليل من المتحف ، و قد صدق ثم صدق! فزائر المتحف يخرج كما يدخل ، فلا يكون محصوله غير ذكريات ! ولا كذلك زائر المعرض ، فهو يقتنى مايروقه من النفائس حين يشاء .

« فهل كان الأستاذ خليل مطران يعنى مايقول،وهو يجعل كتاب الشيخ البشرى متحفا من المتاحف لامعرضا من المعارض ؟ ففى المتاحف نفائس، ولكنها لا تصلح للاقتناء ، وكذلك تكون آثار الكتاب المولعين بالزخرف والبريق ، فألفاظهم نفائس ، ولكنها رسوم هوامد ، وهى لاتنقل من المعاجم إلى المختار إلا كما ينقل الرفات إلى الضريح !

« والقول الفصل أن الكتابة قلب يفصح ، وعقل يبين ، وليست ألفاظا تضم إلى ألفاظ . الكتابة قوة روحانية ، لاتتفق للكاتب إلا بموهبة سماوية فمن أراد أن يكون كاتبا فليرحل من طبقات الأرض إلى أجواز الفضاء ..

ثم يختم الدكتور زكى مبارك رأيه فى البشرى بأنه من عصابة أدبية أساءت إلى الأدب المصرى حين صيرته متاحف تهاويل ، ومعارض تزاويق، ثم فرضت على الدولة وعلى الجمهور أن هذا هو الأدب الحق ، وألا أدب سواه .. وأن البشرى مزخرف ومبهرج ، وبفضل الزخارف وصل إلى أشياء ، لأن الجمهور عندنا قد يكتفى من الكاتب بإجادة التزيين والتلوين(١) .

* * *

وقد مسّ الأستاذ العقاد هذه المشكلة ، مشكلة القديم والجديد فى الصياغة والتعبير ، فى قوله « نحن نعلم أنه مامن أحد من الغلاة فى التشيع للقديم يقول بأن كل قديم على علاته مفضل على كل جديد ، ولو كملت له محاسن القدم وأربى عليها بفضل من محاسن الجدة ، كذلك نعلم أن المتشيعين للجديد لايقولون إن مايكتب اليوم أجمل وأبلغ مما كتب فى العهد الذى نسميه قديماً ، ولو كان هذا الشيخ من شيوخ الكتابة المعدودين. وكان ذلك لناشىء

(١) مجلة الرسالة ص ٥٩ من عدد شهر يناير سنة ١٩٤١ تحت عنوان « مسابقة الجامعة المصرية لطلبة السنة التوجيهية » بقلم الدكتور زكى مبارك .

من الشداة المترسمين ، فالرأى متفق بين الفريقين على أن ليس الفضل بين الكتاب بالسبق فى الزمان أو بتأخره ، وإنما الفضل الذى يوازن بين أديب وأديب فى شىء آخر غير تاريخ الولادة وعصر الكتابة . . . إنى أعرف المزية المطلوبة فى الأدب تعريفاً لا أظنه يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، فأقول إن شرط الأديب عندى أن يكون مطبوعاً على القول ، أى غير مقلد فى معناه ولفظه ، وأن يكون صاحب هبة فى نفسه وعقله ، لا فى لسانه فحسب . أى يجب أن تسأل نفسك بعد قراءته : ماذا قال ؟ لا أن يكون سؤالك كله : كيف قال ؟ . فهو مطالب بشىء جديد من عنده ينسب إليه ، وتتعلق به سمعته ، ويخرجه عن أن يكون نسخة مكررة لمن تقدمه .

«إن هذا التعريف لا يحتمل الخلاف من أحد الفريقين ، لأنى لا أظن أحداً من أشياع القديم أو من عشاق الجديد يجرؤ على أن يقول لنا : « لا بل يجب أن يكون الأديب كالببغاء التى تردد ما يلقى فى أذنيها ، ولا نفقه له معنى . أو أن تكون كل بضاعته من الأدب ألفاظاً محفوظات يحسن صفها ورصف جملها فى موضع وغير موضع من الكلام » . فهذا ما لا يجرؤ أحد على أن يقوله ، ولو كان من تلك الببغاوات التى لا تعرف من الكتابة غير رصف الجمل ، واحتذاء المتقدمين .

«فكل ذى رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربى صحيح ، فهو أهل لأن يعد من أدباء العرب ، سواء أكان ظهوره فى هذا العصر أم قبل عشرة قرون .

« وكل من نشأ فى عصر فلم يكتب كما ينبغى لأهله أن يكتبوا ، بل كتب على أسلوب من تقدمه فى الفكر واللفظ ، فما هو بأهل لأن يعد من الأدباء النابهين ، ولا هو بذى هبة مأثورة فى الأدب ، ولكنه مقلد يحتذى مثال غيره ، فلا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسه ، أو لا يجد فى نفسه من ذخيرة الكتابة ما يقوم بمطالب الطريقة المستقلة .

فالجاحظ كاتب كبير ، لأنه مستنبط فكره وعبارته ، ولكن ليس بالكاتب الكبير من يكتب على مثال الجاحظ اليوم ، لأنه ذيل من ذيول الجاحظ ملحق به ، لافضل له على الأدب غير فضل الإجادة فى المحاكاة . وماهو بالفضل الذى يفخر به مخلوق يشعر بأنه مثل من أمثلة الخلق قائم بنفسه ، وقالب من قوالب الحياة منفرد بقياسه وحجمه .

« غير أننا نسمعهم يتحدثون بالأسلوب العربى والطريقة العربيـــة ، ويعيبون على هذا أنه يكتب على طريقة افرنجية ، ويرضون عن هذا لأنه لايخرج عن طريقة العرب فى الكتابة . فنعجب ، ولاندرى ماذا يريدون بالطريقة العربية ، لأننا لانراهم يوردون هذه الكلمة التىيلوكونها فى مورد يفهم معناها فيه . فما هى هذه الطريقة العربية ياترى ؟ هل هناك طريقة واحدة لاغيرها يكتب بها الكاتب فإذا هو عربى صميم ، ويكتب بغيرها فإذا هو أمريكى أو صينى، أوماشئت من الأمم التى لايشملها شرف العربية ؟ .

« كلا ، لايقول بهذا قائل ، فإننا نعلم أن ابن المقفع وعبد الحميد وابن الزيات والجاحظ وابن العميد والخوارزمى والبديع وأبا الفرج وغيرهم ممن سبقهم ولحق بهم ، كل أولئك كتاب من أساطين الآداب العربية ، وكلهم قدوة للمقتدين فى صناعة النثر . وما منهم كاتبان اثنان يتشابهان فى طريقة الكتابة ، أو هما إن تشابها فى بعض معالم الطريقة لايتشابهان فى جميع معالمها ، فهل ترانا نزعم أن الكاتب من هؤلاء واحد لا أكثر ، والبقية دخلاء فى هذه الصناعة ؟ أم نقول مرغمين إن العربية تتسع لعدة طرائق لاحد لها ، ولايمكن أن تقيد بزمان أو بأسلوب ، ولايشترط فيهـــا على الكاتب المتصرف غير الصحة فى القواعد الأساسية التى يشترك فيها جميع الكتاب فى جميع العصور ، ثم ماشاء بعد ذلك فليكتب ، وعلى أى طريقة فليذهب ، فإنما هو صاحب رأيه ، ومالك قلمه ، ولاحق لأحد فى العربية أكثر من حقه » .

ويوافق رأى العقاد رأى طه حسين فى ضرورة تجديد اللغة ، وإمدادها بما تحتاج إليه من ألفاظ لما جدّ فى الحياة مع الحفاظ على أصول العربية ومقاييسها : يقول العقاد : « إننا لانعنى بالصحة فى القواعد الأساسية أن نحكم السماع فى الأقلام ، فلا نسمح لأحد بأن يضيف على عربية الجاهلية أو يعدل فيها ، ونمنع أن نجرى اللغة العربية كلها مجرى اللغات التى يطرأ عليها التجديد والمحو والزيادة ، لانعنى هذا لأنه سخف لايستحق من يقول به أن يلتفت إليه . وإنما نعنى أن يجتنب الكتاب الخطأ الذى يخل بأصول اللغة ، ولا تدعو إليه الحاجة، ثم نحن لانغلق الباب على التصرف إذا كان من الصواب والإفادة بحيث يصير هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية ، ولنقتد فى ذلك بالقرآن الكريم ، فإن فيه ألفاظاً أعجمية كثيرة ، وفيه جموعا وصيغا على خلاف القياس الذى وضعه النحاة .

ثم يرى العقاد فى ختام حديثه ما رآه فى مطلعه من أن شرط القدم ليس مقياس الجودة دائماً « فلو رجعنا إلى الأساليب الأدبية التى يعجب بها أنصار القديم لوجدنا فى بعضها كثيراً من العيوب التى يحمدونها ، ويعدونها من حسناتها ، ويلذهم ذلك لأنهم يحسبونه من علامات الممارسة الطويلة والقدرة على التذوق ، فيحمدون تكرير الجاحظ فى كل موضع ، وهو معيب فى بعض المواضع ، ويعجبون ببلاغة الجرجانى فى كل ما كتب ، وهو معقد منقبض فى كثير مما كتب . ويقولون لمن ينكر عليهم ذلك : إنك لاتعجب بهذه البلاغة إعجابنا لأنك لم تتذوقها ، كما تذوقناها .. لا ياهؤلاء ، بل أنتم نسيتم أن الألفة تهوّن المكاره ، وتحبب الإنسان فيما لم يكن يحبه .. فليس طول دراستكم لهذه الأساليب بحجة لكم، بل هو حجة عليكم، ودليل على أنكم لم تملكوا أنفسكم مع سلطان العادة ، ولم تقووا على التملص من حكم السمعة القديمة .

« فما أجدر اللغة التى هذا شأن أساليبها أن يكرن المتشبثون بطرائقها

المزعومة أقل من ذلك تيها واختيالا ؛ وأكثر من ذلك تواضعا وامتثالا ، وما أولاهم أن يكفوا عن المنّ على المحدثين بأساليب الأقدمين ، وأن يعلموا أننا فى عصر لم تسعد اللغة العربية بعصر أسعد منه فى دولة من دولها الغابرة وأن يفيقوا من ذلك الجنون بالقديم الذى يتحسرون عليه ، فيعلموا أن عصرنا هذا هو أقدم العصور ، وأحقها بالتوقير والتبجيل ، لأنه وعى من الأزمنة التى درجت قبله ما لم تعه الأزمنة الماضية ، وبلغت أممه من تجارب الحياة مالم تبلغه الأمم الخالية !

وخلاصة رأى العقاد كما أنهى به كلمته : أنه لا يستهجن من الأديب إلا أن يكون جاهلا بلغته، أو رصافا مقلداً ، أو مكتفيا باللفظ يذهب كل ما فيه من حسن وزينة إذا ترجم إلى لغة غير العربية ، أما اختلاف الزمن فلا شأن له عنده فى التفضيل بين أديب وأديب ، وإنما يحسب حسابه فى التفضيل بين زمان وزمان . فابن المقفع مثلا أفضل من كثير من كتابنا ، ولكن زماننا أفضل من زمانه ، فهل نلومه على تقدم عصره ، ونغض من قدره بما وصلت إليه الدنيا بعد زمنه ؟ لا ، وإنما نفعل ذلك عند الموازنة بين فضائل العصور ، لا عند الموازنة بين أقدار الأدباء !(١) .

* * *

وكذلك دعا الدكتور محمد حسين هيكل إلى جهاد الكتاب والأدباء فى تجديد اللغة الأدبية ، ورأى أن جهادهم فوق جهاد اللغويين وأصحاب المعاجم « فهل لنا من الأدباء من يبلغ إخلاصهم لفنهم هذا المبلغ ؟ هؤلاء هم الذين يصقلون اللغة، ويجعلونها تلطف و تشف، وتصبح موسيقى تتصل بالأدب ، لا بمجرد ألفاظ تنقله. وهؤلاء الأفذاذ المخلصون لفنهم هم الذين يجددون للغة حياتها قوية رصينة ، وهم الذين يعملون للأدب ويقيمون له أرفع صروحه، على أنهم فى عملهم للغة ، إنما يعملون كأدباء ، وهم لعملهم هذا يقدمون للغويين غذاءاً جديداً يفيدهم فى معاجمهم أكبر الفائدة ، ويجعل من الأدب الحديث ما يفيد اللغة بمقدار ما يفيدها أدب « قفا نبك » وإن بقى أدبهم

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ٢٣١ (المطبعة التجارية الكبرى ـ القاهرة ١٩٢٤).

مع ذلك أدباً عصريا سائغا ، لذيذ المدخل إلى النفس . ولقد تطورت لغة الأدب فصار أجدرها بالامتزاج بالأدب ما كان شفافا عن المعانى والصور التى يعبر عنها ، معواناً على ما فى هذه الصور والمعانى من حياة وموسيقى ، هذه اللغة الشفافة المضيئة السيالة التى لا تحجب عنك جمالا مما أراد الأديب الموهوب إظهاره ، ولا تقف فى سبيل متابعتك الأديب أثناء تدفقه واندفاعه فى تفكيره أو تصويره ، أو تغنيه وشدوه ، هى التى تعتبر للأدب كساء ، وتتصل بالأدب فى كسائها إياه ، حتى لتصبح جزءاً من رحيق الحياة الذى يعبر الأدب عنه ، وهى كلمات لطفت وازدادت بساطة ، وشفت بذلك عن كل ما أراد الأديب أن يحملها إياه ، وكانت فى ذلك النغمات الصادرة عن نفس الأديب الصادقة العبارة عنه ، كانت ألصق بالأدب فى العصر الذى يصدر عنه(١) .

° ° °

أما تبسيط اللغة وكيفية هذا التبسيط فقد تكلم فيه كثير من النقاد المعاصرين ، ومنهم الأستاذ محمود تيمور الذى يقول فى كتابه «فن القصص» :

إنما يتم تبسيط اللغة بالاقتصار من الألفاظ الكتابية على المألوف المأنوس ، دون غوص على المهجور المجفو من الكلام ، إلا ما تقتضيه ضرورة التعبير عن معنى دقيق أو حقيقة جديدة لا يعبر عنها بلفظ متعارف ، على ألا نجانب السهولة والاستساغة فيما نتخذ من هذه الألفاظ . ولندع وحشى الكلام فى بياننا ، فقد انصرم ذلك العهد الذى كانت البراعة فيه تقاس بالألغاز فى التعبير ، وتصيد الغريب الحوشى ، وأصبح البيان الحق يدور على استعمال اللفظة المعبرة الكاشفة فى موضعها الملائم بأسلوب وضاح لا تعقيد فيه.

وكذلك تبسط اللغة بتحديد معانى الألفاظ تحديداً منطقيا . فلا نسرف فى اصطناع المترادف الذى يجعل الألفاظ غير مفصلة على

(١) راجع : ثورة الأدب ٤٢ و٤٨ (مطبعة السياسة ــ القاهرة ١٩٣٣) .

قدود المعانى . وقد استطاع كتاب العصر الحديث أن يمضوا فى هذه السبيل شوطا بعيدا ، فتحدد كثير من قيم الألفاظ ، وتعينت دلالاتها المعنوية . وذلك من أثر التوسع الثقافى ورقى الذوق الأدبى ، والاطلاع على حقائق العلم والاجتماع . وقد جال بخاطر بعض دعاة التبسيط اللغوى أن ينشئوا لغة مختزلة ذات ألفاظ محدودة لا تتجاوز بضع مئات مع تأديتها لجميع المعانى ، وذلك محاكاة للغة الانجليزية المسماة « البيسك » ، وفائدتها أن تساعد على انتشار اللغة والإقبال على تعلمها وسهولة استعمالها . والرأى عندى أن هذه اللغة لا يكتب لها النجاح ، لأن المتعلم لها لا يستطيع أن يستعمل سوى ألفاظها ، ولا أن يفهم غيرها ، فإذا قرأ فلا بد أن يقرأ المكتوب بهذه اللغة وحدها ، وبذلك لا تكون له صلة باللغة الأصلية ولا بما تنتجه عامة أدبائها وعلمائها . وثمة عيب آخر فى اللغة المختزلة ، وهو أن ألفاظها لقلتها تؤدى معانى كثيرة ، فيذبذب اللفظ بين أشتات المعانى ، وذلك ما يناهضه مصلحو اللغات فى الأمم . وفوق ذلك كله لا تصلح اللغة المختزلة للأدب والشعر لأنهما يتطلبان موسيقية لفظية ، ويقتضيان إيثار تعبير على تعبير . وكذلك بعض العلوم والفنون يستلزم دقة فى البيان لا تتيسر مع قلة الألفاظ وضغطها . ولهذا أعتقد أن تيسير اللغة لا يكون بوضع لغة مختزلة ، إلا أن يراد أن تعدّ هذه اللغة خطوة أولية لتعلم اللغة الأصلية[1] .

حملة على الأسلوب الفنى

ولعل أكثر الآراء تطرفا فى الحملة على أساليب البلاغة والبيان التى يتميز بها الأسلوب الأدبى ، وعدّها حذلقة وتكلفا هى الآراء التى كتبها الكاتب المعروف سلامة موسى فى وصف أدب طائفة من الكتاب الذين امتازت كتاباتهم بالتأنق والجمال ، كالرافعى والمنفلوطى وشكيب أرسلان وغيرهم من الذين سمّى أدبهم « أدب الفقاقيع » وكان من قوله فيهم : « أدباء الصنعة

(١) محمود تيمور (فن القصص) ١١ .

يكتبون ، وكل همهم محصور فى تأليف استعارة خلابة ، أو مجاز جميل ، أو كناية بارعة ، أو غير ذلك من الفقاقيع ، فإذا أراد أحدهم أن يؤلف كتابا ، أو يصنع مقالة ، لم يعن أقل عناية بالموضوع الذى يكتب فيه ، وإنما يعمد إلى الفقاقيع ، فيؤلف منها عبارات خلابة ، يتوبل بها إنشاءه، أو يرصها رصاً ، وكثيراً ما يعجز أمثاله عن تأليف عبارة من إنشائهم الخاص .

وهكذا يعيش كتاب الصنعة هذه الأيام بما خلفه لهم الأقدمون، يتداولون الصيغ القديمة فى الأداء، ويجترونها اجتراراً كما تجتر البهيمة طعامها طوال حياتهم، أو يقضون وقتهم فى العبث واللهو بتأليف السجعات والاستعارات والتشبيهات ، ولست أنكر أن لهذه الأشياء جمالا ، ولكنه جمال الفقاقيع ، والزبد الذى يذهب جفاء عندما تسطو عليه أشعة الشمس ، أوتهفو به الريح .

كتاب الصنعة يكرهون الفلسفة والعلوم ، وقد قالها أحدهم - المنفلوطى - وربما كان أقلهم صنعة : « مادخلت الفلسفة أيا كان نوعها على عمل من أعمال الفطرة إلا أفسدته » وهذه نزعة خطيرة، نطلب أن يعمد رجال الذهن فى جميع البلاد العربية إلى وقفها بكل الوسائل ، يجب أن نحبب تلاميذنا فى الفلسفة والعلوم ، ونكرههم فى فقاقيع الاستعارات والكنايات .

وهذا كاتب - يقصد مصطفى صادق الرافعى - يضع كتابا عن الحب والجمال - يقصد كتابه « السحاب الأحمر » - ويبدأ الفصل الأول منه بوصف فقاعة ، هى نصاب قلم مصنوع من زجاج ، ويحتوى على مداد أحمر ، ويباع بالقاهرة بنصف قرش ، فيكتب عن هذا النصاب عدة صفحات ، ويستوحى منه التأملات والخواطر فى الحب والجمال . فهو كاتب صنعة لا يبالى إلا برنين ألفاظه ، وخلابة استعاراته .

وهذا لعمرى هو اللهو واللعب ، فإن للأدب غاية ، وغايته هى صلاح الناس وهديهم، وكشف حقائق هذا الكون ، والتمتع بجمال هذه الحقائق(١).

---

(١) ٧١٣ مجلد ٣٣ من الهلال . ابريل سنة ١٩٢٥ . وانظر (المعارك الأدبية) ٢٠٠

فقد جعل الكاتب للأدب فى هذه الكلمة رسالة اجتماعية هى إصلاح المجتمع والنهوض به،ورسالة علمية هى شرح الحقائق الكونية ، والتمتع بجمال هذه الحقائق . ولا شك أن الفنون تمتاز بإبراز معالم الجمال سواء أكانت فى مشاهد الطبيعة ، أم كانت فى السجايا الإنسانية . والفن الأدبى من بين هذه الفنون جمال عبارته متمم لجمال معناه وعظمة فكرته ، إذ لو اقتصر الأمر فى الفن الأدبى على المعنى والفكرة لما كان للأديب ما يميزه على غيره من طبقات المفكرين وأصحاب المعانى ممن لا يعدون من الأدباء .

والظاهر من هذا الكلام أن صاحبه يريد أن يحول جميع الأدباء إلى علماء ، أو بعبارة أخرى يريد أن يلغى الأدب ، وينتقص أولئك الأدباء بخلو كلامهم من الفلسفة والعلم ، وانشغالهم بالجمال الذى لا يسعه إلا يعترف به ، ولكنه يسميه جمال الفقاقيع ، ولذلك نراه يكرر هذه الفكرة ، ولا يمل من تكرارها ، فكتب مرة أخرى فى « الهلال » يقول إن فى مصر وسوريا طبقة من الأدباء لها عيون من خلف رءوسها ، فإذا نظرت لم تر سوى الماضى ، ثم هى مع ذلك لا ترى كل الماضى ، وهى لو استطاعت أن تفعل ذلك لكان لها من ذلك بصيرة بالحاضر والمستقبل ! أجل ، لو كانت هذه الطبقة تنظر إلى الماضى خلال تلسكوب العلوم الحديثة لاستطاعت أن تقرأ لغة الطبيعة ، وتدرك أن روح العالم هى روح نشوء وتطوّر .

« تقول هذه الطبقة إن الأديب لامندوحة له إذا أراد أن يكون أديباً حصيفاً أن يقلد العرب ، ويحتذى كتابهم فى أساليبهم ومراميهم ، ومن هذه الطبقة ، بل وفى رأسها ، نضع الأستاذ مصطفى صادق الرافعى والأستاذ الأمير شكيب أرسلان .

« ومن المستطاع أن يحلل الإنسان هذه « الوطنية الأدبية » وأن يردّها إلى أصولها فى ذلك العقل الباطن الذى يخلط بين الدين والقومية والأدب

العربي . فالخروج عن المألوف فى الآدب العربى يوهم أفراد هذه الطبقة بالخروج على الدين والقومية العربية (١).

وهذا كلام لايحتاج إلى تعليق ، لأن صاحبه يكشف عن مراميه أوضح كشف ، ويشرح السبب الذى من أجله يشن مثل تلك الحملة على أولئك الأدباء المتمسكين بحبال العروبة والدين ، والذين يعملون على وصل حاضر أمتهم ومستقبلها بماضيها المشرق المجيد .

ولكن الدكتور طه حسين وهو أحد الذين رفعوا ألوية التجديد فى الفكر والأدب على الرغم من حملاته المتكررة على أنصار القديم التى أشرنا إلى طرف منها فى هذا الفصل ، يعرف للفن الأدبى طبيعته الفنية ومنزلة الأسلوب فى بناء صرحه ، فنراه ينقد صديقه الأستاذ أحمد أمين ويمسه مسا رقيقاً ببعض ما كتب فى « فيض الخاطر » وهبط فيه عن مستوى اللغة الأدبية ، فقد وصفه بأنه يسرف فى حبه للمعانى وإعراضه عن جمال اللفظ ، وغلوه فى أن يكون قريباً سهلا ، وسائغاً مألوفا ، ومفهوما من العامة وأواسط الناس ، حتى يضطره ذلك إلى أن يصطنع بعض الاستعمالات العامية التى لاحاجة إليها ، ولاتدعو النكتة الفنية إلى استعمالها ، وإنما هو تعمد من الأستاذ وتكلف يفسد عليه الجمال الأدبى أحيانا ، ويغرى بعض نقاده أن يزعمو أن إنشاءه ليس إنشاءً أدبياً ، وهو مع ذلك من أحسن مايكون الإنشاء الأدبى ، لو لم يتطرف صاحبه أحيانا بهلهلة نسجه ، متعمداً لذلك ، متكلفاً له ، مسرفاً فيه . .

وضرب الدكتور طه لذلك مثلا من « قصة الخيار » الذى يقدره الريفى بضخامته ، ويقدره المدنى بنحافته ، ويبيعه ذلك بالكوم ، ويبيعه هذا بالرطل . . .

ثم يقول : هذا كلام لاحاجة إليه، إلا أن يتعمد الأستاذ التظارف به،

---

(١) مجلة الهلال: عدد يناير سنة ١٩٣٤

والتقرب إلى لغة العامة . وما أكره أن أهبط إلى العامة ، بل يجب أن أدنو منهم ، ويجب أن أرفعهم إلى حيث يذوقون الأدب الرفيع .

« هذه هي الديمقراطية الصحيحة ، ولكن يجب أن نحتاط أشد الاحتياط فقد نسيء فهم الديمقراطية الأدبية ، فنفسد الأدب ونبتذله . والأستاذ بعد هذا قدوة لقرائه وطلابه والمعجبين به ، فليحذر أن يحبب إليهم الإسفاف والابتذال (١) .

وكان الرصافي شاعر العراق من أكثر شعراء العربية معرفة باللغة وآدابها ، ومن أغزرهم تحصيلا لشاردها ونادرها وترى ثمرة هذه المعرفة دانية في كثير من شعره الذي ترى فيه جزالة اللفظ وفحولة العبارة ، ومع ذلك يرى أن الشعر الجيد هو الذي تراه قريبا إلى الناس بسهولة عبارته :

وأجود الشعر مايكسوه قائلهُ بوشي ذا العصر لا الخالي من العُصرِ

ويصف نفسه وشعره بقوله :

لستُ بالشاعر الذي يرسل اللفـ ـظ جزافاً لكي يصيبَ جناسهْ
أنا لا أبتغي من الشعر إلاّ ماجَرى في سهولةٍ وسَلاسهْ
إنما غايتي من الشعر معنىً واضح يأمن اللبيب التباسهْ

ويباهي بشعره قائلا :

وجرّدتُ شعري من ثياب ريائهِ فلم أكسُه إلا معانيه الغُرّا
وأرسلته نظماً يروق انسجامهُ فيحسبُه المصغي لإنشاده نثرا

وقد نقدته في بعض شعره ، فقلت إنه يبالغ في محاولة مجاراة شعره لطبيعة العصر الذي عاش فيه ، إذ البيان والإفصاح أسمى مقاصده ، حتى لقد ينحدر عن الرصانة والجزالة الى النقيض، فتراه في بعض الأحيان يرّق ويلين ، حتى ليكاد ينحدر الى لغة العامة ، كما تجد ذلك في قوله من مطلع قصيدته « نقش على ماء » إذ يقول :

---

(١) فصول في الأدب والنقد ٢١ .

أرى عيشنا تأبى المنون امتداده ‏ ‏ ‏ كأنا على كيس المنون نعيش

فتعبيره بقوله « كأنا على كيس المنون نعيش » مع أنه قد يدل على معنى بارع إلا أنه تعبير عامىّ كاترى . وكذلك قوله فى « المرأة المسلمة » :

فهــذه حالةُ نسوانـنـا ‏ ‏ ‏ وهى لعمرى حالةٌ مؤلمهْ

ماهكذا يا قومُ ما هكذا ‏ ‏ ‏ يأمرنا الإسلامُ فى المسلمهْ

وكذلك قوله من قصيدته التى رثى بها الشيخ مهدى الخالصى من كبار علماء العراق فى الكاظمية :

أنا أبكى عليه من جهة العلـــ ‏ ‏ ‏ ـم وأغضى عن خوضه فى السياسهْ

قد أبت هذه السياسة إلاّ ‏ ‏ ‏ أن تكون الغشاشة الدساسهْ

لو أردنـا إفاضة فى هجاهـا ‏ ‏ ‏ لكتبنا لكمْ بهـا كُرّاسهْ

وكذلك قوله :

قد بكتهُ مدارسٌ عامراتٌ ‏ ‏ ‏ هو فيهـا المدرّسُ المسئولُ

إنما قد ذكرتُ بعض مزايا ‏ ‏ ‏ هُ وإلا فشرحهنّ يطولُ

فعبارات « كتبنا لكم بها كراسة » و « المدرس المسئول » و« شرحهن يطول » من العبارات التى أخلقتها ألسنة الناس كثيرا حتى صارت من التعابير المبتذلة التى تتحاشاها لغة الشعر التى تتميز دائماً بالتخير والانتقاء(١).

وأخذ العقاد على شوقى كثرة التجوز القبيح فى الفصل والوصل والهمز والتخفيف والمقصور والممدود فى روايته « قمبيز » فيجرو ويهزا ويقرا ويطا وشىّ وتلجنى ويختبا — تجىء عنده فى مواضع يجرؤ ويهزأ ويطأ وشىء وتلجئنى ويختبأ ، والسما والفضا والبها والما فى مواضع السماء والفضاء والبهاء والماء . . وأمثال ذلك كثير جدا على لسان جميع أبطال الرواية .

---

(١) انظر صفحة ٢٥٢ من الطبعة الثانية لكتابنا (معروف الرصافى — دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية) — مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ١٩٥٧ .

وأخذ عليه أيضاً أن هذه الرواية لم تخل من مخالفة للنحو والصرف فى القواعد المنصوص عليها ، ففيها يقول الناظم :

ويرجع الناس لها إلا امرؤ لا يشعر

والصواب « إلا امرأ » لأن المستثنى منه مذكور ، والفعل غير منفى.

ويقول فى الحوار بين فرعون ونتيتاس :

فرعون : بَخٍ بَخٍ ابن أخى
نتيتاس : أنت ياقاتلَ — عمى

توهم صاحبنا أن كل منادى ينصب ، فنصب « قاتل » ولا وجه لنصبه ، إنما يبنى على مايرفع به ، لأنه نكرة مقصودة .

ويقول « قزح » ولاتذكر قزح إلا مع قوس . ويقول :

وترى النيل دما والأرض جرداء محولة

والموصوف هنا معروف ، فلا وجه لدخول التاء . وفى الأساس أصابهم محل ومحول بضم الميم ، وقد أمحلت الأرض وأمحل أهلها ، وبلد وزمان ماحل وممحل ، وعن أبى زيد : أمحل الله الأرض ، وأرض محل وأرضون محل ومحول — بضم الميم للجمع — وأمحال . وفى المحيط : مكان محل وأرض محل ومحلة ومحول وممحلة وممحل وممحال» وليس بين هذه الصيغ كلها صيغة فعولة .

وقال بلسان نتيتاس وهى تخاطب قمبيز ليمنع فانيس الكلام :

علمت حقده على قومى فلا تدعه ينفث فى سم حقده

وجزم « ينفث » خطأ متفق عليه ، لأننا لانستطيع أن نقول « إن لاتدعه ينفث » إذ المعنى نقيض ذلك وهو « إن تدعه ينفث » وإنما يستقيم المعنى إذ يقول « لاتدعه فهو ينفث سم حقده » أو « لاتدعه وإلا فهو ينفث سم حقده » . فيتعين رفع ينفث على هذا التقدير الذى لاتقدير سواه (١)

---

(١) العقاد (رواية قمبيز فى الميزان) ص ١٦ — مطبعة المجلة الجديدة : القاهرة

وهكذا رأينا أن النقد المعاصر لم يتخل عن واجب رعاية اللغة ، والتمسك بقواعدها ، ومحاسبة الخارجين عليها والمتساهلين فى مراعاة أصولها ؛ وكان هذا فى الواقع تقديراً لفن الأدب الذى لا ينهض إلا على العبارة الممتازة ، بله اللغة الصحيحة التى يجب مراعاتها فى كل تعبير مكتوب يدعى أصحابه أن لغته هى اللغة العربية .

إهمال النقد اللغوى عند المحدثين :

ولكن الغريب الذى يستدعى الاهتمام هو التغاضى عن هذا الجانب النقدى فى السنوات الأخيرة ، وكان هذا التغاضى نتيجة لتتابع الأصوات فى تمجيد ألوان من التعبير هى أبعد الأشياء عن اللغة الممتازة التى يحرص عليها الأدباء فى جميع اللغات وفى جميع البيئات والأزمان ، اللهم إلا فى هذه اللغة التى أصبح الخروج على أصولها وقواعدها ، يعد من مظاهر التجديد التى تستحق الإشادة والتنويه ، وضرورة من ضرورات التطور حتى صرح بعض النقاد ومنهم صاحب «الغربال» بأن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ اللغوى مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيداً ، وأن التطور يقتضى إطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتجالها(١).

فقد كان من الظواهر الغريبة فى النقد المعاصر التغاضى عن الأخطاء اللغوية والنحوية التى يقع فيها بعض الأدباء المعاصرين فيما يؤلفونه من شعر أو ما يكتبونه من قصص ومقالات إما اعتماداً على عدم احتفال النقد المعاصر بسلامة اللغة تحاشياً للوصف بالجمود أو الرجعية ، وقد ترتب على عدم اهتمام النقاد بتلك الناحية تساهل الأدباء أو رغبتهم فى التجديد ، وقد يكون التجديد فى نظر بعضهم هو الخروج على مقتضيات اللغة وسلامة العبارة ، وإما جهلا بأصول التعبير ، لنقص فى الثقافة اللغوية أو النحوية التى ينبغى أن يكون الأديب على حظ كبير منها .

---

(١) ميخائيل نعيمة (الغربال) ص ٨٤ .

وقد هالت هذه الظاهرة ـ ظاهرة إهمال النقد اللغوى ـ الشاعرة العربية المعروفة نازك الملائكة ، فكتبت بحثا فريداً عنوانه « الناقد العربى والمسئولية اللغوية »(١) ذكرت فيه أن الناقد قد يتصدى لنقد ديوان من دواوين الشعر ، وقد يكون هذا الديوان مشحوناً بالأغلاط المخجلة ، فلا يزيد على أن يكيل كلمات الإعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه ، مهملا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة على فوضى التعابير والأخطاء . أفلا ينطوى هـــذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ وإلى أى مدى يعد الناقد نفسه مسئولا عن لغة الشعر المعاصر ؟

وترى نازك أن ازدراء الناقد للجانب اللغوى من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها، فإن مصدر هذا الازدراء منهما واحد. وفى وسعنا أن نعود بالظاهرة إلى منابعها الحقة فى حياتنا المعاصرة نفسها ، وليست اللغة بمختلف مظاهرها إلا مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التى تتكلمها.

« إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبىء فى شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربى المعاصر ، مؤداها أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكرى فى الأديب ، وقد يشيران إلى نقص صريح فى ثقافته الحديثة. وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة فى أنفس الشعراء والكتاب ، حتى أصبحت تعنى لديهم أن التجديد يتجلى فعلا فى ازدراء القواعد النحوية وإهمال القاموس والمقاييس اللغوية التى تعترف بها الأمة كلها ، ولعل الناقد العربى اليوم ملزم بأن يعترف بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء إذا ماهم بتنبيه شاعر إلى كلمة مغلوطة ، أو قاعدة مخروقة فى شعره ، ليس ذلك لأنه يقر الخطأ ، وإنما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه ناقد رجعى

---

(١) مجلة (الآداب) البيروتية . ص ٢ من العدد الحادى عشر من السنة السابعة ، نوفمبر ١٩٥٩ .

لم يتصل بالتيارات الحديثة فى النقد ، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل ، أو أنه العنصر الأوحد فى القصيدة التى ينقدها !.

« إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره فى القصيدة قول شائع اليوم . وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحاً بتاراً فى وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو إلى هدم القواعد باسم هذا وذاك من الأسباب الواهنة ، ولم ترتفع فى ردع هـــذه المدارس إلا أصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها . وليس هذا الصياح ـ فى نظر العلم ـ اسم غير « الإرهاب الفكرى» . وإن واجب الناقد المخلص ليقتضى أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات ، ذلك لأن الأسماء إنما تكتسب قيمتها من الحقائق التى تسندها . ثم إن قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعز علينا من سمعتنا الشخصية ككتاب مجددين ذوى ثقافة حديثة،وبعد فهل حقا تستطيع الدعوة إلى سلامة اللغة أن تهدمنا كنقاد مجددين ؟ وهل حقا أن سلامة اللغة ليست شرطا فى جمالية القصيدة كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا أن نصدق ؟ وهل يسوغ لأى ناقد مهما كان حديثا فى ثقافته أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأغلاط المشوهة ، والتعابير الركيكة ؟

ثم نقر أ غيرة واضحة على الأمة العربية ولغتها القومية من شاعرة موهوبة ، مثل نازك ، حين تقرر أن الناقد العربى يقع عليه قسط كبير من حماية اللغة الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها ، فإن هناك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمى أن تهدم قواعد اللغة العربية ، وتقضى عليها قضاء مبرماً . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر فى دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمد ـ لغرض مبيت ـ أن توهن من قوة اللغة العربية ، وتهدم أصالتها ، فإن علينا أن نتصدى لها ، ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذى يغار على لغة الضـــاد من أن يعبث بها عابث غير مسئول . وإنه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابئين ؛ وإلا فما الذى جعلهم يسكتون

سكوتا متصلا على الظاهرة اللغوية الخطيرة التى بدأت منذ سنين تشيع فى شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة ، وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذى لا يعتدّ به ، لماذا لم يحتج أى من نقادنا على « أل » التعريف ؛ وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الأفعال ، فيقولون فى مثل الأشطر التالية :

أقفاصه الترنّ فى الهياكل . . . الأروقة المعاول
الترنّ فى الشوارع الغوائل . . والأكهف المنازل
التود أن تحبس بى الحياة والتجددا ...؟

ولماذا سكت الناقد العربى على دخول « أل » هذه على المنادى بـ « يا » النداء فى مثل الأبيات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا اليوزع الحياة فى فصولها .. يا اليبخبخ المطر .
يا اليلبد السماء الصحو بالعواصف القواصف . !

إن دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت فى شواهد النحو دفاع ضعيف ، ذلك أننا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون الأولى التى كانت تعزل بطنا من قبيلة فى مكان ما ، فتجعل لهجته تشذ وتنحرف ، لقـــد ثبت القرآن بلغته السهلة الجميلة صورة للغة العرب سارت عليها القرون ، وأغنتنا عن الشذوذ والعبث . ثم إن قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين المنتظمة التى تخضع لها الجماعات . والجماعة التى تضيع قواعد لغتها لا بد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالى . إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ، ودليل على احترامها لتاريخها ، وثقتها بنفسها كاملة أصيلة .

وما القواعد النحوية بعد إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين ، فلن يكون فى وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة !

ثم تكتب نازك بحثا ممتعاً فى الأفعال والأسماء وقيمة كل منهما من الناحية التعبيرية ، متسائلة عن المكسب التعبيرى الذى يحققه الشاعر من مخالفة القواعد المعروفه بإدخاله أداة التعريف على الفعل مثلا .

« ولا بد أن يسوقنا هذا إلى أن نتساءل أولا : لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول « أل » عليها ؟ فى الواقع أن قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الإنسانية خضوعاً تاماً ، وما من قاعدة معقولة قط إلا وفى وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً يدعمها . وإنما تدخل « أل » على الأسماء لأنها أسماء ولها صفة الاسمية ، أو صفة التجريد بكلمة أخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة . ومثلها فى هذه الصفات ، إن وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير ، ولا تأثير لمشاعرنا فيه . وليست كذلك الأفعال. هنا فى الأفعال يمتد مجال الإنسانية ، وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلها . إن قولنا « جاء » يملك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة ، هذه الحركة التى ينطوى عليها فعل المجىء ، وهذه الإنسانية الكاملة التى يتضمنها ، وهذا الزمن الذى يختبىء فى ثنايا الحروف ، كل ذلك يميز الفعل ، ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها ، ولذلك كان الفعل أشرف ما فى اللغة ، وإليه تستند الجمل والعبارات . الفعل حقاً هو إنسانية اللغة ، إذا صح هذا التعبير . ومن ثم فأية خسارة جسيمة أن تدعو مدرسة كاملة إلى أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك أن إدخال « أل » على الفعل يعنى حتما أن يكف الفعل عن أن يكون فعلا ، ويكتسب جمود الاسمية. والواقع أنه إذا تأملناه يتحول إلى نوع من «الصفة» ويفقد طابع الامتداد الزمنى . وذلك هو السبب فى الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التى نجدها فى الأبيات التى اقتبسناها سابقاً :

أقفاصه التزن ّ فى الهياكل ... الأروقة المعاول

التزن ُ فى الشوارع الغوائل ... والأكهف المنازل

« هذا فى الحق كلام صلد لا ليونة فيه ولا عذوبة، تترادف فيه المجردات التى توحش القلب الإنسانى وتشعره بجفاف الدنيا التى يصورها الشاعر. وكم كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو أن الشاعر أعطانا أفعالا طبيعية تتنفس بين الأسماء، وتخفف من وحشة التجريد فيها. ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد فيما يلوح قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونما سبب موجب. ولذلك رضى أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها من الأفعال التى هى مصدر الضوء والدفء فى اللغة. ثم إن « أل » هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة، ولا أدرى لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها. هذا أحدهم يقول:

الوحدة الفراغ.. والدم الصقيع.. والركود السّام الجامد.

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة — وسأحتفظ باعتراضاتى الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها — سبعة أسماء وصفات، والكل معروف بأل. ما أشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هـــذه المجردات، وأى بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة!.

« وبعد فمهما كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء، فهى على كل حال دعوة مجحفة تنطوى على بذور مميتة لن تنتهى باللغة العربية إلى الخير. وقيام مثل هذه الدعوات يلقى على الناقد مسئولية خطيرة، فمن سواه يتصدى لإنقاذ اللغة والشعر من أن ينقاد الدعوات الموت والفناء هذه؟ إننا لندرك أن هناك اليوم فى صفوف هذه الأمة قوى متربصة تنطوى على الشر وسوء النية، ويهمها أن تهدم العروبة على أى وجه يتاح. ولعل الحرب العلنية ليست أفظع وسائل هذا العدو فى محاربتنا، فإن له أساليب أخرى أخفى وأشد مضاء. وهل أخطر من أن نضعف إيمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة؟ وإذا أضعفنا ذلك الإيمان أفلن نكون قد ساعدنا فى خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها؟ إنه ليحزننا أن نقول

إننا حتى الآن قد مضينا فى هذا طويلا ، وإن بين أيدينا الآن جيلا يتشكك فى منطقية القواعد البديهية ، ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكرى . وإنى لأجزم أن بين كتاب « الآداب » نفسها فئة تؤمن بأن التنبيه إلى أغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية فى ثقافة الناقد ، وقد تكون أول تهمة توجه إلى هذا الناقد أنه غير مثقف فى النقد الأدبى الحديث !.

« على أننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها ، ولسنا نحب أن تنصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة ، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التى لم نعد نستعملها . لا بل إننا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع ، ونعتقد أن هـــذا التجديد لا يتم إلا على أيدى الشعراء والأدباء والنقاد المثقفين الموهوبين . غير أن هذا كله شىء ، والعبث بالمقاييس شىء آخر . نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه ، أو تفعيلة تضغط عليه . وإنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر . فمن قال إن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أى شىء فى غير الإطار اللغوى لعصره ؟ إن كل خروج عن القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ، ويبعده عن روح العصر ، ولسنا نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل ، فيخطىء ويرتكب المحذورات ما شاء ، دون أن يحاسب ؟

وبعد أن شخصت نازك جوهر الظاهرة التى لفتت نظرها فى النقد المعاصر وفسرتها بأنها فى حقيقتها موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التى يعبر بها عن ذلك المضمون ـ حاولت أن تدرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبى وبحياتنا القائمة ، فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة ، ثم تساءلت : هل هذه الظاهرة أصيلة ؟ هل تنبع من موقفنا كأمة تنحدر من مثل تاريخنا الأدبى

العربى ، أم أنها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً على نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب ؟

وفى رأيهما أن الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذى يتحكم فى الظواهر كلها « فكل ظاهرة مندفعة فى الأمة تعبر عن وجود نقص ما فى الاتجاه الذى تندفع نحوه الظاهرة . وإذا بالغنا اليوم فى العناية بالمضمون فإن معنى ذلك أن فى أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقا نبالغ فى العناية باللغة حتى اختل التوازن. وذلك حق من واجبنا أن نعترف به . إن أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطورى الطبيعى ، فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة فى التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية إلى تطرف عصرنا فى إهمال المظاهر الخارجية . على أن العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربى لا بد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاء تاما . هذا فضلا عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ فى أقصى اليمين إلى خطأ فى أقصى اليسار ، فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ فى هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف فى الوسط مسيطرين تمام السيطرة على المضمون والأداة فى وعى واتزان ، وإلا فلا بد لنا أن نبقى أطفالا مخطئين إلى الأبد ، نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ، ونضيع فى المرة التالية المضمون بسبب إيثارنا للشكل » ! .

لغة المسرحية والقصة

وكان من الطبيعى أن يمتد صراع النقاد حول لغة الأدب،وما ينبغى أن تكون عليه ، إلى لغة القصص والمسرحيات . وربما كان هذا الصراع طبيعياً ، بل ربما كان ضرورياً ، لأننا هنا أمام فنين ليس الحديث فيهما للخاصة وحدهم الذين نفترض أنهم يستطيعون أن يدركوا وأن يتذوقوا ويتأثروا بما فى لغة الأدب الفنية المختارة .

ولكن الحديث فى القصة إلى جماهير كثيرة يحرص القصاصون على إرضائها ، وفى هذه الجماهير أصحاب الثقافة اللغوية والأدبية ، وفيها من لا ثقافة لهم ، وهم الأكثرون الذين يحرص الكتاب على التقرب إليهم باستعمال اللغة التى يستعملونها ، أو التى يستطيعون فهمها .

وكذلك الحال فى المسرحية التى يكون النظارة فى تمثيلها خليطا من المثقفين وأنصاف المثقفين وعوام الناس . ولكى تصل المسرحية إلى مداها وتبلغ غايتها ، لا بد من رعاية مدارك أولئك النظارة ومستواهم اللغوى .

وقد كثر الخلاف واحتدمت المناقشات حول هذا الأصل الذى يمكن تحريره فى الجواب على هذا السؤال : أيطالب القصاص أو المؤلف المسرحى برعاية هذه الكثرة من القارئين والمشاهدين ، أى يهبط إلى مستواهم العقلى واللغوى ، أم يبقى الأديب حيث هو محافظا على أصول الفن الأدبى ومقتضياته فى التعبير ، ويطالب الجمهور بالتسامى إليه ، ليفيد من إحساساته ومعارفه وفنه ، فلا يفقد فن المسرحية أو فن القصة شيئاً من وظيفتهما التثقيفية !؟

وفى المسرحية يرى الدكتور محمد مندور أن النقد الموضعى ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة . ومن الواضح أن هذا النقد هو الأساس ، لأنه لا بد أولا من فهم النص فهما صحيحا فى التفاصيل . وتثار عند التعرض لمثل هذا النقد مشاكل ، كشعرية اللغة وواقعيتها وفصاحتها وعاميتها . والمقياس العام عنده هو ملاءمة اللغة للموضوع : فاللغة الفصيحة إذا صلحت فى التراجيديا فلا شك أنها أقل صلاحية فى الكوميديا . واللغة الشعرية فى المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة — والمهم دائما هو أن ينم الوعاء عن محتوياته . ويجب أن نلاحظ أنه فى مسألة اللغة لا يمكن أن يترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية . فاللغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع إلا أنها لن تسلب

الشخصية تلك الحقيقة الإنسانية . بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل فى الحياة ، إذ يكفى أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التى يضعها فيها المؤلف(١).

وهذا الكلام كما يبدو دفاع عن استعمال اللغة الفصيحة فى حوار المسرحيات ، والمنطق فيه معقول ، إذ فيه إشارة إلى أن شخصيات المسرحية ليست مقصوره على أصحابها فى المسرحية ، بل إنها تمثل صورة لشخصيات كثيرة يمكن أن يجرى على ألسنة بعضها الكلام الفصيح الصحيح ، وهو تعليل جيد لا شك ، لولا إشارة الكاتب فى أول كلمته إلى أن المقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع ، وأن اللغة الفصيحة إذا كانت صالحة فى التراجيديا أقل صلاحية فى الكوميديا ، إذ أن معنى ذلك اختلاف اللغة فى نوع من المسرحيات عنها فى نوع آخر ، وليس هذا فى حقيقته دفاعا عن الفصحى إذا كنا نبحث عن الحقيقة الإنسانية .

ويبدو أن الدكتور مندور لا تعنيه الفصحى فى لغة المسرحية وحوارها وإنما الذى يعنيه هو وحدة اللغة المسرحية ، بمعنى أن تكون لغة المسرحية واحدة ، فلا تكون لغة أو لهجة لبعض شخصيات المسرحية ،ولغة أو لهجة أخرى لبعضها الآخر .

ولعل هذا الكلام كان رداً على بعض مؤلفى المسرحيات الذين عمدوا إلى الاختلاف بين لغة أشخاص المسرحية فيجعلون لكل شخصية لغتها أو لهجتها التى تتحدث بها فى واقع الحياة كما فعل ميخائيل نعيمة فى روايته « الآباء والبنون » إذ جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحى ، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة(٢) .

وقد أثار فرح أنطون فى مقدمة روايته « مصر الجديدة » مشكلة اللغة

---

(١) فى الأدب والنقد ١٥٥ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٤٩).
(٢) إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم الفنان الحائر ٢٢

التى ينطق بها شخصيات مسرحيته، أتكون اللغة العربية الفصحى مطردة فى كل المسرحية ؟ ألا يخالف ذلك واقع الحياة ؟ وكيف ينطق « خريستو » الدخيل الأجنبى المغامر باللغة الفصحى ؟ أتكون اللغة العامية ؟ أو ليس فى ذلك إحياء لهذه اللغة الدارجة وإضعافا للفصحى ؟ « وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبها مجرى الدم فى المفاصل ، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع فى أمر كهذا الأمر على يدى »(١) وخرج فرح أنطون من المشكل بأن اختار حلا وسطا ، فأنطق المتعلمين بالفصحى ، والطبقة الدنيا باللغة العامية .

وقد عالج الدكتور مندور واقعية اللغة بقوله « يجب أن نذكر أن أحدا لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة — الصعيدى بلغة الصعيد والبحراوى بلغة بحرى مثلا — وإلا جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم ، وإنما يلجأ الكتاب إلى مثل هذا لقصد يعمدون إليه ، وبطريقة عرضية . وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية فلا يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة . وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة فى التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لا يخرج عن أن يكون فنا ، وكل فن صناعة . وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شىء . ودراسة اللغة تستتبع استخلاص روح تقريرية ، أو روح ساخرة ، روح جادة أو متهكمة ، مظلمة أو مضيئة ، فكرية أو عاطفية ، مجردة أو حسية ، وهكذا . وللروح أهمية كبيرة فى الحوار ، فهى التى تعطيه لونه الحقيقى وخفته أو ثقله ، بل وتعطيه موسيقاه . وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة وهى المسماة بالهيومر « Humour »

---

(١) مقدمة رواية (مصر الجديدة) لفرح أنطون ، وانظر المسرحية للأستاذ عمر الدسوقى ٣٠

حتى يرى جورج دى هامل أن الكاتب الذى لا يمتلك الهيومر ولا الروح الشعرية يعتبر فاقداً لكل شيء(١) .

أما القصصى الكبير الأستاذ محمود تيمور فيقرر أن اللغة الفصحى لا تعجز عن التعبير عن الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ، ولكنه يرجع تسويغ استعمال العامية فى لغة المسرحية إلى الجمهور الذى يشهد دور التمثيل ، وهو لا يتحدث ولا يتفاهم إلا بالعامية ، فهو يرى أن رعاية هذا الجمهور واجبة ، وتمام هذه الرعاية لا يكون إلا باستعمال اللغة التى يستعملها فى حياته اليومية ، وتفصيل رأيه فى قوله :

ورب سائل يقول : وهل تعجز الفصحى عن التعبير الناصع فى الموضوع الذى يتناوله كاتب المسرحية ؟ والجواب أنها لا تعجز أبداً ، ولكنها لغة الكتابة لا لغة الحديث ، وترجمان الثقافة الخاصة لا ثقافة الشعب . فهى بهذه الصفة لا تستطيع أن تبلغ رسالة المسرحية إلى أشتات الطبقات التى تشهد دور التمثيل . ومن الأمثلة التى تؤكد قولنا فى وجوب كتابة المسرحية بلغة العامة ما تراه فى المسرحية الانجليزية ، فعلى الرغم من تقارب لغة الكتابة والحديث هناك ، لا تخلو المسرحية من عبارات تكاد تخلو منها الروايات القصصية والكتب الأدبية ، وما ذلك إلا لأن المسرحية تتناول كل ما هو دائر بين الناس من الألفاظ . وثمة عامل نفسى ، لعله كان أولى بالتقديم والابتداء : ذلك أن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام . ونحن فى مصر يتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية ، فتعودت آذاننا هذه اللغة ، واستساغت لهجتها ، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان ، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصحيحة . فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعماق نفسه ، وتحببت إليه ، واستعذبتها مسامعه : فأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً . وقلما نصطنعها لحديث ، ومن ثم فهى على الرغم منا غريبة على الآذان .

(١) فى الأدب والنقد ١٥٦

« وليست كتابتنا للمسرحيات بالعامية إلا تقريراً لحالة واقعة تستند إلى المستوى الثقافى واللغوى عند الجمهور . فالكاتب يسجل لغة الكلام المهيمنة فى عصره ، وحين يشيع التعليم وتسمو درجة الثقافة ، تجرى على ألسنة الجماهير ألفاظ من لغة الكتابة ، فيبدو ذلك واضحا فى المسرحيات أيضا . وكلما اقتربت العامية من الفصحى كانت المسرحية صورة للتقارب . وها نحن أولاء نجد لغة الحديث تستمد الكثير من العبارات الفصيحة وتذيعها بالاستعمال . فالعامية ربيبة الفصحى تلتمس منها الغذاء والنماء ، والراجح أنهما ستتقابلان على قليل من الفوارق ، وربما كان غير بعيد ذلك اليوم الذى تمسى فيه لغة الكتابة ولغة الحديث لغة واحدة هى ملتقى العامية والفصحى . ولا نحسب أننا بحاجة إلى أن نقيم برهانا على ما أسلفناه من تقارب اللغتين ، ولكننا نحب أن نلفت القارئ المتتبع لتاريخ الحركة الأدبية إلى عظم الفرق بين روايات أبى نضارة ، وروايات عثمان جلال ، وروايات أنطون يزبك ، فقد كتبت كلها بالعامية المصرية فى فترات من الزمن ، وهى مرآة للتطور اللغوى . وأنت إذا وازنت بينها وبين ما يكتب من المسرحيات العامية اليوم تجلى لك المدى فى اقتراب لغة الحديث من لغة الإنشاء ، ولا ننسى أن المسرح لبث فترة فى مطلع هذه النهضة تغذيه الروايات الفصيحة . وتعليل ذلك أن النهضة التى أشرق بها عهد اسماعيل قامت على إحياء اللغة وبعث قديمها ونشر كتبها ، فتأثر المسرح بهذه الدعوة ، واتخذت هذا الطابع ، وما كادت الحرب الماضية تشب نارها حتى قويت روح الوطنية ، وشاءت مصر أن تتوضح قوميتها فى المظاهر والصور ، فكان المسرح معبرا عن هذه الروح الجديدة بالمسرحيات العامية التى أقبل الناس عليها وفتنوا بها ، إذ تراءت فيها النفسية المصرية واللغة الشعبية شفافة واضحة. وفى ذلك حجة تثبت أن المسرح لم يزل مقياسا لثقافة الشعب ورقيه ، وصورة لآماله ورغباته ، وتعبيرا صادقا عن المجتمع الذى يعيش فيه . وليس من حق أنصار الفصيح أن يتخوفوا من كتابة المسرحيات بلغة

الشعب ، فإن ذلك لا يضر بالفصحى ولا يعوق خطاها ، فأمامها ميادين الأدب والثقافة شتى متراصة — وتلك هى الأزجال والأغانى تصابحنا وتماسينا بالعامية المحض ، لم تقف عقبة فى سبيل الفصحى، ولم تلحق بها أى ضير. ولتطمئن الفصحى إلى العامية وليدتها وربيبتها التى تحرص دائما على الاتصال بأمها الرءوم . ومهما يكن الأمر ، فإن فرض اتجاه لغوى على الكاتب المسرحى ضرب من التعسف والعنت ، وفيه مع ذلك حد من حريته فى اختيار أبين الوسائل للترجمة عما يريد الترجمة عنه من الأغراض، وفى سلوكه أيسر السبل إلى قلوب الجماهير التى يكتب لها ... واللغة فى أول الأمر وآخره ما هى إلا أداة مجردة للتعبير(١) .

ويفرق الدكتور عبد القادر القط بين لغة القصاص نفسه ولغة الحوار بين أشخاص القصة ، ويرى أن الأسلوب العربى الصحيح يجب أن يلتزمه القاص فى حين أنه يجوز استعمال العامية فى لغة الحوار ، فهو يأخذ على محمود السعدنى مؤلف « السماء السوداء » أن أسلوبه يجىء فى بعض الأحيان خليطا من العربية والعامية ، ويقول : لسنا هنا نجادل فى حق القصاص فى أن يستخدم العامية فى بعض مواطن قصصه، ولكننا نفرق بين ما يكون فى القصة من حوار ، وما يكون فيها من حديث المؤلف نفسه . ولا شك أن القصاص يجد نفسه مضطرا فى كثير من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامى فى الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبى ، أو طريقة معهودة فى الحديث تبعث فى نفس القارئ صورة تلك الشخصيات قوية واضحة . وهو حق مشروع . ومنهج اتبعه القصاصون الأوربيون منذ زمن بعيد . أما حديث القصاص نفسه فإننا نعتقد أنه ينبغى أن يجرى على الأسلوب الأدبى السليم ، لأن ذلك يتيح للمؤلف أن يتحرر من ربقة الشخصية التى يصورها ، فلا تظل تعرض نفسها عليه حتى حين تكف عن الكلام ، بل تدع له فرصة الحديث بطريقته الأدبية الخاصة .

وفى هذا الجانب يختلف كاتب القصة القصيرة عن كاتب المسرحية التى

(١) محمود تيمور : فن القصص ٧١ (مطبعة الرغائب — القاهرة ١٩٤٥) .

تخضع فى كل أجزائها لطريقة الشخصيات فى التفكير والكلام . وشخصيته ينبغى أن تظهر جنبا إلى جنب مع شخصيات قصته ، لأنه هو الذى يرقب ويسجل ويحلل بما أوتى من ثقافة وحس دقيق وقدرة على التصوير لم تؤتها تلك الشخصيات ، وبخاصة فى الأدب الواقعى الذى يختار موضوعاته من مستوى ثقافى واجتماعى خاص .

وهذا الاتجاه إلى الخلط بين العربية والعامية أوضح ما يكون عند يوسف إدريس الذى يمنح الشخصية القصصية حرية كاملة لتتحدث من خلاله هو . وهذا الأسلوب يطبع القصة أحيانا بطابع « الرخص » الذى لايتناسب مع جديتها وفنها الأصيل ؛ ويخلطها فى ذهن القارىء بألوان أخرى من القصة القصيرة يلجأ أصحابها إلى هذا المزيج من العربية والعامية، لأنهم لا يحسنون التعبير بأسلوب سليم(١) .

ويبدو من هذا الكلام أن الدكتور القط من أنصار الواقعية فى حوار شخصيات القصة والمسرحية ، والهبوط بالجانب التعبيرى إلى مستوى عقلية هذه الشخصيات وواقع لغتها فى التعبير ، فهو ينقد الأستاذ عزيز أباظة فى مسرحيته الشعرية « غروب الأندلس » بأن الحوار فيها يجىء فى كثير من الأحيان غير ممثل لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسى والاجتماعى « وأوضح مايكون ذلك فى شخصيات المسرحية من النساء اللاتى ينطقهن المؤلف بتعبيرات فيها من « الجزالة » والعنف وإيثار الغريب من الألفاظ والصور مالا يتناسب مع طبيعتهن النسوية ، ولاشك أن ذلك — فضلا عما فيه من مخالفة للواقعية — يرهق الممثلة التى تقوم بمثل هذا الدور ، ويفرض عليها « رجولة » غير مقبولة ، استمع مثلا إلى قوله على لسان بثينة :

وحسبى أنت من كهف يقينى إذا ما هان من واق نصيبى
ولكن قد نذرت بأن حبى ينص إليك أعناق الخطوب

(١) فى الأدب المعاصر ١٦٥ (دار مصر للطباعة — القاهرة ١٩٥٥) .

وقولها :

غضبت فعقتك البصر المروّى كذاك تغين أحلام الغضاب
ستعرف حين تعركنا الليالى بمنسمها الطحون مدى صوابى

وقولها :

. . . . لا أرى إلا هض تلك القيود والأصفاد

وأمثال هذه العبارات كثيرة فى الرواية .. وإذا جاز أن نتقبلها أحيانا على لسان «عائشة» الشخصية المكافحة القوية فإننا لا نستسيغها على لسان بثينة التى يغلب عليها الطابع الأنثوى الرقيق.. ويبدو أن ثقافة المؤلف العربية تستبد به ، وتملى عليه كثيراً من الغريب الذى يضطر إلى شرحه فى مواطن عدة من هوامش المسرحية ، كقوله مثلا عن الشعب :

الناالمون غذاؤهم من رشحه وغذاؤه الآلام والأوجاع

وهو يفسر «رشحه» بأنه « مايتحلب من أعصابه ، والمراد هو ماينتجونه بقوة أعصابهم ، سواء كان ذلك فى مزارعهم أو مصانعهم » . ولا ندرى لماذا آثر المؤلف هذه الكلمة على « كدّه » مثلا ؟ وكقوله :

أخى ، لست لى بأخ ، ما الذى أرابك بى ؟ غدرك الواغم

والواغم هنا تعنى الحاقد . وقوله :

فمن تلمزين بهـــذا الهذاء ؟ ومن غير رقطائك الجامشة ؟

ويفسر « الجامش » بأنه المتكلم بصوت خفى ، والمراد هنا الوقيعة . وقوله :

تدهدى رءوسكم كالكرين ويزحم منكم صريعاً صريعاً

وهو يؤثر دائما كلمة « الدفاع » على « السيل » ويستخدمها فى إسراف غريب .

ويرى الناقد أن ظروف المسرحية بوجه عام ، والمسرحية الشعرية

بخاصة تقتضى أن يتجنب المؤلف هذا الغريب الذى يحتاج إلى الشرح[١] . فمشاهد المسرحية لا يملك من الوقت ما يعينه على تدبر الكلمات الغامضة ، أو الأساليب المعقدة. وطبيعة المسرحية بما فيها من تركيز يقتضى أن يكون الحوار سريعا حياً ذا ألفاظ موحية يدركها السامع فى سهولة ويسر. والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ، ليغطى على المفارقة التى لا بد أن تقوم بين الحديث الشعرى وحديث الشخصيات فى حياتها العادية . وقد تكون كلمة « الرشح » مثلا أكثر إحاطة بمعانى الجهد والتعب بمعناها المعجمى ، ولكن كلمة « الكد » أو « الكدح » أكثر حياة وتأثيراً فى نفس السامع ، لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعان خاصة يعانيها أو يشاهدها كل يوم فى الحياة[٢] .

وينقد الدكتور محمد مندور الأستاذ توفيق الحكيم فى لغة قصصه ومسرحياته ، ويشرح أثر العناية باللغة فى تقويم العمل الأدبى ، وقد رأى إهمال الأستاذ الحكيم هذا الجانب فى قصصه ومسرحياته ، فيقول : ولقد حاول كاتبنا الذكى أن يرى فى بنائه لموضوعه وتصريفه للحوار أسلوبه الخاص ، ولكنا نلاحظ ما سبق أن أوضحناه ، وهو أن بناءه لقصصه ومسرحياته رائده دائما الفكر ، والحياة لسوء الحظ أشد نفوراً من أن تنطوى تحت خط من خطوط العقل ، والشخصية الروائية مهما آمنا بالجبر الداخلى لا بد ممزقة فى الحياة كل منهج مرسوم ، أو لا ترى إلى كاتب كدستويفسكى كيف تتدفق بعض رواياته ـ العبيط مثلا ـ كما يتدفق سيل

---

(١) قد يكون من الممكن القول بأن مثل هذه التراكيب أو الألفاظ لا تعد من الغريب الذى لا يحتاج إلى شرح بالنسبة إلى عصر المسرحية وشخصياتها ، فلا تقاس لغة المسرحية بلغة عصرنا هذا ؛ وإنما تقاس بلغة عصرها ، حتى يمكن تطبيق الواقعية عليها ، لأن المراد بالواقعية واقعية عصرها وحوادثها وأشخاصها . ويبقى الخلاف بعد ذلك فيمن يراعى المؤلف المسرحى واقعيتهم: أهم الذين تتحدث عنهم المسرحية ؟ أم الذين تتحدث إليهم، وهو موضوع جدير بالدرس . والظاهر من كلام المؤلف أنه ينصب على جانب الممثلين أو المشاهدين فى عصرنا .

(٢) فى الأدب المعاصر ١٥٧

الحياة لا يحده شاطىء ، ولا يسجنه مهد . والحكيم كرجل تفكير لم يعد يرى للصورة جمالا يعتد به ، فاللغة عنده « أداة يسيرة لنقل الأفكار النبيلة » ، والأسلوب عنده هو روح الكاتب وشخصيته ومنهجه فى التأليف. وهذا حق ، ولكنه ليس كل الحق ، فهناك أيضاً فن العبارة ، وما ينبغى أن تدفعنا ثورتنا المشروعة على أدب اللفظ الذى أفسد حياتنا الروحية قرونا طويلة إلى تحطيم ذلك الفن ، والسجع والتكلف الأجوف كما عهدناهما لا يقدحان فى المبدأ العام الذى تنهض على أساسه جميع الفنون ، وأعنى به فن الأداء ، ونحن لا نقول كما قال مذهب من المذاهب الحديثة : إن اللغة كمقاطع الرخام يصاغ منها الأدب كما تنحت التماثيل ، ولكننا نؤمن، ويجب أن نؤمن ، أن الكثير من الأفكار الرائعة والأحاسيس العميقة تفقد من جمالها ، إن لم تفقده كله ، إذا عريت عن جمال الصورة . بل إن التفكير والإحساس كثيراً ما يضيعان إذا عجزنا عن إسكانهما اللفظ الدال . وكم من كاتب يحدثنا عن موضع الصعوبة فى الخلق الفنى الإنسانى ، فيجده فى الاحتيال على الفكر أو الإحساس حتى يطمئن إلى اللفظ . وليس من شك فى أن سر الخلود فى الكثير من عيون الأدب يرجع جانب كبير منه إلى خصائص الصياغة . ولا أدل على صحة ما نقول من استحالة ترجمة الشعر الخالص[1] .

* * *

ونعتقد أن فيما أوردنا من اتجاهات الأدباء والنقاد كفاية لبيان الرأيين وتوضيحهما، وخلاصة أحد الرأيين أن جمال اللغة متمم لجمال الفكرة فى المسرحية والقصة باعتبار كل منهما لونا من ألوان الفن الجميل الذى ينهض على هاتين الدعامتين معاً ، وخلاصة الرأى الآخر الاهتمام بالواقعية وتصويرها ، أى أن تكون لغة القصة أو المسرحية صورة للغة الجارية فى الحياة ؛ وأن تنطق شخوص القصة أو المسرحية بما تنطق به فى حياتها ، وفى مثل مواقفها ، ويرى أصحاب هذا الرأى أن ذلك أدل على الصدق

---

(١) فى الميزان الجديد ٤٣ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٤٤) .

فى التأليف ، والصدق فى التصوير . ولا تزال المعركة دائرة الرّحا بين الفريقين .

غير أن هناك اعتبارا على جانب من الأهمية ، ذلك هو حركة التجميع العربى التى بذلت لها الأمة وما تزال تبذل من أرواحها ودمائها ، وعدت الوحدة القومية أول أهداف العرب التى ينبغى الحصول عليها مهما غلا الثمن ، ووحدة اللغة فى طليعة مقدمات تلك الوحدة ومقوماتها ، لتكون وسيلة لتوحيد الأفكار والمشاعر . وهذا العامل الجديد يقتضى السمو على العاميات المتفرقة ، والعمل على النهوض باللغة فى المسرحية والقصة ، وقد لاحظ الأستاذ محمد زكى عبدالقادر إسراف مؤلفى القصص والمسرحيات فى استعمال العاميات ، فقال : ترى هل يصعب علينا أن نرجع بعض الشىء عن هذا الإسراف العام فى استخدام العامية فى المسرح والسينما والقصص ؟ أرجو من المهتمين بهذه الفنون والعاملين فى حقلها أن يتدبروا الأمر فى روية وإنعام نظر ، وأن يضعوا فى الاعتبار قيام الدولة الاتحادية الكبرى ، وما نأمله من زيادة فى التقارب والاندماج بين الشعوب العربية ، لا فى الأقطار الثلاثة — مصر وسوريا والعراق — التى تتألف منها الدولة الاتحادية الآن ، ولكن فى سائر الأقطار العربية التى نرجو أن تنضم ذات يوم فى وحدة كبرى . فاللغة بعض الروابط الأساسية العميقة التأثير فى كيان الوحدة ، والآداب والفنون وسيلة ناجعة لتأييدها .

فكيف يكون الحال والمسرح والسينما تطغى عليهما اللغة العامية المحلية التى لا تفهم بوضوح كاف فى أكثر الأقطار العربية ؟ وحتى إذا فهمت فإنها لا تبلغ التأثير المطلوب . وقد تكون الحركات والإشارات مما يساعد على فهم المواقف المضحكة . لكننا نرجو من المسرح والسينما لونا آخر من الجد ، وخاصة فى مراحل طويلة قادمة من حياة الدولة الاتحادية ، فهل تصلح اللغة العامية لأداء هذا الدور ؟ وهل مما يزكى فكرة الوحدة استخدام هذه

اللغة المختلفة اللهجات من قطر إلى قطر ؟ أم أن تزكيتها أقرب باستخدام اللغة الفصحى الموحدة فى كل الأقطار ؟

أليس من الأفضل، وتوفيقا بين الحاجات المحلية والحاجات الاتحادية أن تستخدم اللغة العامية فى الأفلام والمسرحيات المحلية الطابع ، وأن تكون الفصحى لغة الأعمال الفنية ذات المستوى العربى العام[١] ؟

وقد عرض الكاتب لهذا الموضوع مرة أخرى ، فأشار إلى الصراع بين العامية والفصحى ، وانتهائنا إلى ما يشبه الإقرار للعامية فى المسرح والسينما وشرح خطورة ذلك، مع تقدم التعليم وتقريبه بين العامية الفصحى ، كما أشار إلى لغة الصحافة وتأثيرها فى لغة الأدب ، وذلك فى قوله :

« أريد أن أزيد مسألة الفصحى والعامية بيانا . . . المعركة بينهما قديمة ، ولكنها انتهت فى السنوات الأخيرة إلى ما يشبه الإقرار للعامية فى المسرح والسينما ، فقلما تجد مسرحية أو فيلماً إلا ولغته عامية ، حتى المسرح المدرسى والمسرح الجامعى ، وكلاهما قصد به بين ماقصد التعويد على الفصحى وحسن التعبير بها ، أصابتهما العدوى ، فأصبحت اللغة الغالبة عليهما هى العامية .

والحجة الكبرى لأنصار الفصحى أن اللغة رابطة لايمكن إنكار أهميتها للتقريب بين الشعوب العربية ، ثم إن الأدب الخالد هو أدب اللغة الفصحى وما عداه لا يمكن أن يكتب له البقاء، حتى لو كان مستحقاً له ، لأن العامية ليست لغة صالحة للبقاء ، ولأن لهجاتها تتغير من جيل إلى جيل، ومن قطر إلى قطر .

والمسألة الآن يجب أن ننظر اليها من زاوية أخرى . فانتشار التعليم يقرب ما بين الفصحى والعامية . وجهد قليل من أصحاب الفنون والآداب للاقتراب بلغة التعبير من الفصحى ، مع جهد قليل من الجمهور للتعود عليها كفيل بأن ينشىء لدينا لغة وسطا تصلح للمسرح والسينما وتكسب من العامية

---

(١) محمد زكى عبد القادر (نحو النور) ـ الأخبار من العدد ٣٣٧٢ فى ٢٥/٤/١٩٦٣ .

مرونتها ، ومن الفصحى جمالها ودقتها ؛ ويمكن أن تفهم فى كافة الأقطار العربية ، وبذلك تظل صلة اللغة بينها تيارا لا ينقطع ، بل يزداد مع الأيام قوة وتأثيرا .

بقيت لغة الكتابة ، وهى نوعان : الكتابة الصحفية، والكتابة الأدبية . وهنا أرجو ألا تطغى إحداهما على الأخرى، فتضيع المعالم بينهما. ومن سوء الحظ أن الصحافة أثرت على لغة الأدب تأثيراً شديداً ، وهو ما يجب أن نتنبه إليه ، فلا بد أن يظل التعبير الأدبى فى جماله ودقته وروعته وألا تلحقه العجلة التى هى طابع الكتابة الصحفية .

ومهما يكن الرأى القائل بأن تأثر الأدب بلغة الصحافة أدى إلى سهولته وانتشاره ، فإن هناك حقيقة لا ينبغى أن تبرح أذهاننا ، وهى أن لغة الأدب أعمق تأثيراً ، وأكثر امتزاجا بالنفس ، ومن ثم أشد لصوقا بالعقل والقلب ، كما أن هناك حقيقة لا ينبغى أن تبرح أذهاننا أيضا هى أن الأدب العربى لا بد أن يخرج من النطاق المحلى إلى النطاق العالمى ، ومن المؤكد أن لغته المتأثرة بالعجلة الصحفية لا تكفل له بلوغ هذه الغاية على الصورة التى نريدها(١).

الأدب الشعبى

وقد برزت فى أيامنا عناية بذلك اللون من الأدب الذى يسود فى البيئات الشعبية ، والذى أصبح يسمى « الأدب الشعبى » . وهو أدب لا يقتصر إنشاده وتأليفه على عامة الناس دون غيرهم من طبقات المتعلمين الذين يعرفون الفصحى ويقتدرون على التعبير بها . فقد أنشأه الأولون ، وأودعوه أفكارهم وتأملاتهم ، وحملوه عواطفهم وانفعالاتهم ومشاعرهم

---

(١) أخبار اليوم — ص ٨ من العدد ٩٦٤ فى ٢٧/٤/١٩٦٣

بلغتهم التى يصطنعونها فى محاوراتهم وحياتهم اليومية ، وهى اللغة العامية المألوفة عندهم ، فكان من هذا الأدب الشعبى أغانيهم وأزجالهم وقصصهم وأمثالهم .

واصطنع الآخرون هذا الأدب باللغة نفسها مجاراة للأولين ، وجنوحاً إلى اليسر والسهولة فى الصياغة والأداء ، وتقربا إلى طبقات الشعب التى يلذ لها هذا الأدب القريب إلى إدراكها ، المحبب إلى نفوسها ، إذ رأوه أقرب إلى الأسماع ، وأكثر تأثيراً فى النفوس ، وأوسع مدى فى الذيوع والانتشار فى وسائل الإذاعة والنشر على ألسنة المغنين والمطربين . حتى إن بعض الشعراء المشهود لهم بالبراعة والإتقان فى ميدان الشعر الفصيح حلالهم أن يكون لهم فى هذا الميدان أثر، حتى يحس بفنيتهم ، عبقريتهم عامة الشعب ، أوحتى لا يقف الاعتراف بهم عند طبقة الخاصة الذين يتذوقون الفن الأدبى الجيد فى معناه الممتاز فى عبارته . وهذا الشاعر الكبير أحمد شوقى الذى كان يلقب أمير الشعراء أجاز لنفسه أن يرسل شاعريته فى هذا الميدان — ميدان الأدب الشعبى — فألف بلغة العامة أدباً وشعراً ترنم به المغنون ، وردده وراءهم المرددون .

ولا شك فى أن كثيراً من نماذج ذلك الأدب الشعبى يحمل طاقة ممتازة من الأحاسيس والعواطف والأفكار لا تقل عنامة ولا إبداعا ولا تأثيراً فى القلوب والعقول عن الأفكار والعواطف التى يتحملها الأدب الفصيح وذلك أن الاهتداء إلى المعانى المبتدعة ليس وقفاً على طبقة من الناس دون طبقة . وقد روى ضياء الدين بن الأثير كثيراً من الأعاجيب التى سمعها من عوام الناس ، وهى تشهد بأن فى مستطاع العامة ما فى مستطاع الخاصة من الإتيان بالمعانى النادرة . ومن ذلك أنه كان يسير فى صحبة رجل بدوى فسأله عن مسافة ما بين تدمر وأراك ، فقال البدوى : « إذا خرج سرحاهما تلاقيا » ؛ وسأله ليلة عن الصبح ليرتحلا عن موضعهما ، فقال « قد ظهر

الصبح إلا أنه لم يملك الإنسان بصره » ! وسمع من بعض الأحابيش الذين لا يستطيعون تقويم صيغ الألفاظ فضلا عما وراء ذلك ، وكان قد رأى صبياً فى يده طاقة ريحان ، فقال : « هذه طاقة آس تحمل طاقة ريحان » ! وسأل ابن الأثير رجلا من العوام عن زيارة بعض أصدقائه ، فقال : « ظلام الليل يهدينى إلى باب من أوده ، وضوء النهار يضل بى عن باب من لا أودّه »! . ورأى ثلاثة من المقاتلين صدق منهم اثنان وتلكأ واحد ، فقيل له فى ذلك ، فقال : « الموت طعام لا تجشه المعدة » ! . وسمع امرأة توفى لها ولد ، وهو بكرها ، فقالت : « كيف لا أحزن لذهابه ، وهو أول درهم فى الكيس » ؟ !:

وروى عن ابن الخشاب البغدادى ، وكان إماماً فى علم العربية ، أنه كان كثيراً ما يقف على حلق القصاص والمشعبذين ، فإذا أتاه طلبة العلم لا يجدونه فى أكثر أوقاته إلا هناك ، فليم على ذلك ، وقيل له : أنت إمام الناس فى العلم ، وما الذى يبعثك على الوقوف بهذه المواقف الرذيلة ؟ فقال لو علمتم ما أعلم لما لمتم ! ولطالما استفدت من هؤلاء الجهال فوائد كثيرة تجرى فى ضمن هذيانهم معان غريبة لطيفة ، ولو أردت أنا أو غيرى أن نأتى بمثلها لما استطعنا ذلك (١) ! .

إذن لا تقتصر المعانى الجياد على طبقة من الناس دون طبقة ، ولا ينفرد بها الخاصة دون العامة ، وعلى هذا لم تكن المعانى فى الأدب الشعبى موضوع إنكار من حيث صوابها أو جدتها وابتكارها ، وإنما كانت اللغة العامية التى هى لغة هذا الأدب هى موضع ذلك التردد ، إذ كان لها فى هذا المجال أنصار يدافعون عنها بصفة خاصة ، وعن الأدب الشعبى بصفة عامة ، فقد رأينا من النقاد من يرى الآداب الشعبية التقليدية تتلاقى فى قسمات أربع رئيسية ، وتمتاز بها على آداب الفصحيات ، وتلك هى : العراقة ، والواقعية ، والجماعية ،

---

(١) المثل السائر ١/١٠٥ .

والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى[1] . ويذهب العالم الفولكلورى سير جيمس فريزر إلى أن الآداب الشعبية فى عراقتها تؤاخى السحر الذى كان هو والأسطورة كلا واحداً . فكان السحر يؤدى بلغة أسطورية — أى أدبية — « ثم ما لبثت طقوسه أن انفصلت عن الأساطير بحيث أصبحنا نلتمس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا » .. والآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة وافية نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين ، وكذلك نستطيع بواسطتها أن نضبط التاريخ الاجتماعى لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشرى .. ثم إن الأدب الشعبى ثمرة الضرورة ، لم ينشأ — على عكس الظن الشائع — فى فراغ العمل ، ولم تتجه كثرته إلى إرضاء ما يخلقه الفراغ من مطالب استمتاعية ، وإنما نشأ الأدب الشعبى ليكفى ضرورة العمل والعلاقات الاجتماعية والحاجة الروحية النفسية بإزاء الطبيعة . ومؤدى صدوره عن الضرورة انطباعه بالواقعية على نحو منطقى غير مصطنع ولا متكلف . وتفسير الجماعية فى العمل الأدبى الشعبى أنه مجهول المؤلف ، لا لأن دور الفرد فى إنشائه معدوم ، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الفرد حقه فى أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل الأدبى الشعبى يستوى أثراً فنيا بتوافق ذوق الجماعة ، وجريا على عرفهم من حيث موضعه وشكله ، ولأنه لا يتخذ شكله النهائى قبلما يصل إلى جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة ، بل يتم له الشكل الأخير خلال الاستعمال والتداول ، ثم إن وسيلة إذاعته ، وهى النقل الشفاهى ، لا تلزمه حدوداً جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره أثناء انتقاله من موطن أدبى إلى آخر ، وفى هذا كله يختلف الأدب التقليدى عن الأدب الخاص ، إذ أنك تلقى الأدب الخاص بوصفك ناقدا أو دارساً أو محبا للأدب ، وليس لك أن تدخل

---

(١) أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبى ١٠ (الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٥٥) .

عليه ما ليس منه ، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب ، فإذا نسبت إلى نفسك شيئا منه عدّ ذلك سرقة أدبية ، أى أن له قدراً من صفات الشيء المملوك ، ولذلك تجد قوانين تحافظ على حق أديب الفصحى فيه . فى حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة ، يسوّونه على مألوفهم ، لأنه فى الواقع من صنعهم عامة . ثم إن الآداب الشعبية تتصل أعمق الاتصال بالمعارف من تطبيب وزراعة وقواعد مهنية وحرفية ومن سلوك اجتماعى ، وتتصل بالمعتقدات الشعبية كالدين الشعبى ، وتتصل بفنون الغناء والرقص والتمثيل ، فتلك الفروع جميعـــا لا تتم إلا بأداء عمل أدبى ، وكل عمل أدبى تقليدى لا يستقل بنفسه عنها مباشرة ، أو لا يستغنى عن الإشارة إليها(١)..

تلك أهم الوجوه التى يدافع بها أنصار الأدب الشعبى ، الذى أصبح أدبا له كيانه ، يدرس دراسة علمية بالوسائل والمناهج التى تدرس بهـا آداب الفصحى ، حتى كان لهذه الدراسة كرسى للأستاذية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وأدخل تدريس الأدب الشعبى مقرراً أساسيا فى جامعة الأزهر ، إلى جانب الدراسات الجامعية والرسائل والبحوث التى تقدم بها الباحثون للحصول على الدرجات العلمية الجامعية ، وظهرت فى الأدب الشعبى كتب مستقلة فى مقدمتها كتاب « الأدب الشعبى » الذى ألفه الأستاذ أحمد رشدى صالح الذى اقتبسنا منه وجوه الدفاع السابقة عن الأدب الشعبى .

وقد تكلم الأستاذ الشايب عن لغة التعبير ، فذكر أننا أصبحنا نرى لغتين إحداهما لغة فصيحة ممتازة يقصد إليها الخاصة حين يتناولون الشئون الهامة خطابة أو حواراً أو مراسلة أو تأليفا ، والثانية لغة عامية هى لغة السواد الأعظم من هذه الشعوب المستعربة ، ولغة الخاصة حين يرجعون

(١) انظر المصدر السابق : الصفحات ١١و١٣و١٥ .

إلى الحياة الاجتماعية العادية بين الناس . وأشار إلى أن أدب الفصحى هو الأدب الرسمى ، وهو الذى ندرسه فى مراجعه المقررة ، ونحمل الطلاب على تأثره أو الانتفاع به ، ونزودهم بالوسائل العلمية التى تعينهم على فهمه وتذوقه،وعلى الإنشاء الأدبى الصحيح. أما اللغة العامية فهى لغة الحياة العامة والتعاون الاجتماعى اللازم لسير الحياة السريعة ، ونظامها المطرد الشامل ، وذلك لسهولتها وشيوعها .. ورأى الأستاذ الشايب مع ذلك أن اللغة العامية لا تعد لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدبا رسمياً يدرس على أنه مقرر يحتذيه المتعلمون ، وذلك لسببين اثنين :

أحدهما : شيوع الخطأ اللفظى ، والخروج على قوانين النحو والتصريف وعدم التحرج فى قبول كل دخيل أو أعجمى من الألفاظ والتراكيب ، حتى هجر فيها النحو العربى ، وخضعت العبارات لصور أجنبية فى تأليف الجمل ، وتكوين الأساليب .

والسبب الآخر : ماغلب على معانيهامن التفاهةوالعرف ، فأغلبهاأوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية ، وتتكرر كل وقت وكل يوم مما لا يستحق درساً أو تقييداً. والأدب يجب أن يجمع بين أمرين: صحة اللفظ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستحق أن يسمع أو يقرأ فى كتاب .

« وليس معنى هذا خلوّ العامية من الألفاظ الصحيحة أو المعانى القيمة ، كلا ، فاللغة العامية هى الفصحى طرأت عليها أخطاء ، ودخلت عليها تراكيب لم تستطع أن تمحو صوابها كله، كذلك نجد فيها فنونا أدبية من النثر والنظم — كالجدل والحكم والأمثال والأغانى والمواويل والأزجال ـ تجعلها معرضاً لكثير من المعانى والموضوعات الأدبية القيمة ، ولكنها من الأدب الشعبي على أية حال . ولسنا بذلك ننكر قيمةهذا الأدب فى جماله وتصويره حياة الشعوب ، لذلك قامت له دراسات خاصة تقابل دراسات الأدب الفصيح .

«أما اللغة الفصحى التى لم تشوه بهذه الأخطاء اللفظية فهى لغة الأدب الرسمى يعتمد عليها الكاتب حين يريد التعبير عن الأفكار أو تصوير الشعور ، أو تأليف المسائل والآراء العلمية إذ كانت الفن الكلامى الذى يؤدى مافى النفوس من ثمرات العقول ونوازع الانفعال والميول ، فإذا حاولنا الظافر بمثال للأدب بحثنا عنه فى المؤلفات المدونة باللغة الصحيحة مهما يكن نوع هذا الأدب خاصاً أو عاماً (١) .

ويبدو أن هذه الموازنة مع ما فيها من تقدير للأدب الشعبي ، وإشارة إلى طبيعيته وذيوعه ، لم يرض عنها الأستاذ أحمد رشدى صالح ، فذكر ماقرره ابن خلدون من أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه كانوا ينكرون العاميات لنبوها عن قواعد النحو والصرف » وينكرون آدابها ، لأن معانيها عادية لا ابتداع فيها، وذلك فى قوله : «والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العصر وخصوصا علم اللسان ، يستنكر هذه الفنون التى لهم إذا سمعها ،ويمج نظمهم إذا أنشد ، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها ، وفقدان الإعراب منها (٢) .

ويعلق الأستاذ أحمد رشدى صالح على ذلك بقوله إن هذا الذى يقوله منتحلو علوم اللسان منذ نيف وخمسمائة عام لم يزل يجرى على ألسنة أتباع الأدب الرسمى ، ولم يزل يردده أساتذة جامعيون يتصدون لتدريس الأدب فيما يفرض أن يكون منارة للعلم ، وملتقى لنتائجه وتطوراته ، فالأستاذ أحمد الشايب أستاذ الأدب بجامعة القاهرة سابقا يقول إن العامية ليست لغة رسمية ، ولا يعد أدبها أدباً رسمياً يدرس على أنه مثال يحتذيه المتعلمون ، وذلك لسببين : أحدهما شيوع الخطأ اللفظى ، والخروج على قواعد النحو ، وثانيهما ماغلب على معانيها من التفاهة والعرف ، فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية، وتتكرر كل يوم وكل وقت مما لا يستحق درساً

(١) الأسلوب : للأستاذ أحمد الشايب ١٢ (الطبعة الرابعة — القاهرة ١٩٥٦) .
(٢) صفحة ٦٦٥ من الجزء الأول من كتاب العبر (طبعة القاهرة — ١٣٢٩ هـ) .

أو تقييداً ، والأدب يجب أن يجمع بين أمرين : صحة اللفظ ، وقيمة المعنى أو سموه ، حتى يستطيع أن يسمع أو يقرأ فى كتاب » .

ثم يقول : إن الأستاذ الشايب هنا يردد آراء اللغويين المتعصبين لما يسمونه اللغة الرسمية والأدب الرسمى . وآراؤه لاتخرج عن ثلاثة :فالأدب العامى ليس أدبا رسمياً ، ومن ثم ينبغى ألا يحتذيه المتعلمون ، وهو أدب الحياة الجارية المتكررة فلا يستأهل الدرس والاحتذاء ، وأخيراً فالعامية موسومة بالخطأ النحوى الشائع وتفاهة المعنى ، فلا يصح أن تعتبر أسلوبا فنيا ، لأن الأدب عنده يجب أن يضم إلى صحة اللفظ سمو المعنى .

وأما الرأى الأول فمصدره تقرير لحقيقة واقعة ، ولكنها مؤسفة . وتلك أن أدبنا الشعبى لامكان له فى الاعتبار الرسمى . وليس يضيره فى شىء أن يحرمه الأساتذة الرسميون مايستأهل من مكان فى برامج الدراسة ، بل لقد كان تقرير تلك الحقيقة أدعى إلى إثارة الاهتمام بأدب جمهرة المصريين منه إلى إنكار ذلك الأدب ، وأما أن المتعلمين لايحتذونه ، أو أنه يجدربهم ألا يحتذوه ، فلا صله بين هذا وبين كونه أدبا .

فسواء احتذاه النفر المتعلمون وباركه دارسو الأدب الرسميون أوصدوا عنه وحذروا منه ، فهو موجود وجودهم وموجود قبلهم وبعدهم ، وله جمهوره الغفير الذى يتذوقه وينفعل به ويحرص عليه ، ولا يسمع بآراء هؤلاء اللغويين (١) .

وأما الرأيان الثانى والثالث ، فيدلان على أن الأستاذ الشايب خانه التوفيق فى فهم ماهية الأدب . فليس المفروض أن يستحدث الأدب حدثاً لا يجرى كل يوم حتى يستحق الدرس ، بل الآداب تعبير عن النفس الفردية والعامة ، تذهب بعض فروعه فى الواقعية إلى الحد الذى يسخط

---

(١) سبق أن أشرنا إلى اعتراف الجامعات بهـذا الأدب الشعبى ، وإدخاله فى برامج الدراسات الأدبية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وكذلك فى برامج كلية الدراسات العربية بجامعة الأزهر بعد تطويرها .

الأستاذ الشايب ، ويغرق بعضها فى التنميق وتزويق المعنى إلى الحد الذى يرضيه ، وتجرى فروع أخرى لا على الواقعية ولا على الخيال ، وإنما تغرق فى الرمز والتعقيد إلى الحد الذى لا نعرف هل يسخط الأستاذ الشايب أم يرضيه ، ثم إن جمال الأسلوب وسموّ المعنى أمران نسبيان . قد يقرأ الأستاذ الشايب شعراً عن ضرب الرقاب وكسر جماجم الأعداء ، والتفاخر بما لم يحدث وما لا يحدث ، ووصف الصور البدوية الفقيرة ، ومع ذلك له أن يعتبر ذلك الشعر جميل الأسلوب سامى المعنى ، ولنا ألا نراه كذلك ، وللعامة أن ينبو ذوقهم عنه .

ولكن كيف له أو كيف لنا أن نسمع موالا أو زجلا أو قصة شعبية فننكرها كأدب، ونحكم فيها ذوقنا الخاص ، ونتعسف فنسقط من حسابنا أنها أدب جميل الأسلوب والمعنى عندجمهوره؟.. والخطأ الذى يقترفه الأستاذ الشايب ونفر من مدرسي الأدب بالجامعة هو أنهم يعتمدون آراء اللغويين الجامدة من ناحية ، ويكتفون بآراء النقاد المدرسيين من أمثال لاسال أبركرومي الذى أخذ عنه الأستاذ الشايب حينما أراد أن يأخذ عن علماء النقاد فى الغرب . ولعل الأستاذ الشايب يدرى أن أبركرومي رائج فى جامعة القاهرة أكثر منه فى أية جامعة أخرى،إن كان معروفا فى غير لندن والقاهرة ، وأنه على أية حال لا يمثل صفوة النقاد الانجليز حتى أولئك النقاد ذوى النزعات المتحجرة !

« وعندنا أن هذه النظارة ليست من علم النقد فى شىء ، فتبرير النقد أنه علم يعتمد تطوّر الأدب ونسبيته ، ويعتبره كائنا حياً يقاس كل نوع منه بالمقاييس المنطقية معه وبالنسبة إليه وسط إطاره الحضارى والاجتماعى ، فلا يجوز أن نفرض مفهوم اللغة الفصحى وأصول أدبها على العامية إلا إذا أردنا الاسترشاد ، والاسترشاد العام وحده . ولا يجوز لنا أن ننبذ أدبا عامياً لأنه لم يتسق على أنماط نحو الفصحى ، وليس من حقنا أن نهدر أدب جماعة بشرية لأنه لم يجر على مألوف أدبنا الخاص ، وإنما غاية عملنا

كنقاد أو دارسى أدب أن نتلقاه حقيقة قائمة وندرسه . ولكن الأمر أبعد من النهى عن نبذ الأدب العامى ، وأبعد عن فضح التحجر ، إنه يتصل بمفهوم البلاغة عامة .. ما هو ؟ وكيف نستهديه فى غـــير أدب الفصحى ؟

ويعجب الأستاذ أحمد رشدى صالح رأى ابن خلدون فى إنكار المشتغلين بعلوم اللسان لهذا الأدب العامى الذى يرجعه ابن خلدون إلى فقدان الملكة فى لغتهم ، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إذا كان سليما من الآفات فى فطرته ونظره ، وإلا فالإعراب لا مدخل له فى البلاغة ، وإنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل ، والنصب دالا على المفعول ، أو بالعكس ، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو فى لغتهم هذه ، فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة ، فإذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر صحت الدلالة ، وإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ، ولا عبرة بقوانين النحاة فى ذلك(١) ..

والحقيقة أن هـــذا الرأى الذى نادى به الأستاذ الشايب من عدم الاعتراف بالأدب الشعبى بضعف لغته وعاميتها ليس رأى الأستاذ الشايب وحده ، بل هو رأى جمهرة كبيرة من النقاد ترى أن السماح لمثل هذا الأدب بالشيوع والعناية به فى الدراسة إنما يكون على حساب اللغة الفصحى وعلى حساب أدبها الذى ينبغى أن تتجه إليه الأنظار وتتوجه العناية ، ويرون أن يقتصر المجال فى هذه الناحية على أدب الفصحى ، وذلك لغايات وطنية قومية ، تهدف إلى وحدة اللسان التى تجمع أبناء العروبة التى فرقتها العاميات ، وعبثت بها الإقليميات ، ووحدة اللسان من أولى المقومات التى يعتد بها فى اعتبار الأمم والجماعات .

---

(١) كتاب العبر ١/٦٣٧ وانظر (الأدب الشعبى) ٢٠ و٢١ و٢٢ .

بل كان منهم من تنكر للعامية فى الأغانى الشعبية ، ورأى فيها عاملا من عوامل التخلف، وسببا من أهم أسباب الفرقة والمباعدة بين أبناء الأمة ، وفى هذا يقول الأستاذ على محمد البحراوى « إن أول ما يجب أن توجه إليه عناية الحياة الأدبية الآن هو العمل على ترقية الأغانى المصرية ، بل العربية، فى اللفظ وفى المعنى ، فى الأسلوب وفى الروح ، وأن نحبب اللغة السليمة السهلة إلى الجماهير ، فحسبنا المرحلة الشاقة التى قطعناها فى النظم بالعامية . وإذا لم يكن الوقت الذى نفزع فيه إلى اللغة السليمة تخلصا من هـذا الإسفاف المضطرب قد حان فإن العامية لا بد أن تطغى إذا أصبحت وحدها لغة الفن(١).

ظاهرة التكرار فى شعر المجددين

وفى هذا المجال يجب الإشارة إلى ظاهرة من الظواهر التى رددها الشعر المعاصر ، وتلك هى ظاهرة التكرار فى أسلوب التعبير الشعرى، وقد لفتتت هذه الظواهر كثيراً من المطلعين على الشعر العربى الحديث المكتوب. ولا سيما ذلك الشعر الموصوف بأنه شعر جديد ، والذى كثرت فى كتابته النقط ، حتى لتكاد القصيدة يكون نصفها نقطا ، حتى لقد سمى بعض النقاد الشعر الجديد « شعر النقط » ! . ولا أفهم لهذه النقط فى الشعر المكتوب معنى تدل عليه أمام تلك الكثرة التى قضت على كل معنى يمكن أن يستفاد منها فقد جرى المعاصرون على استعمال تلك النقط فى الدلالة على تتابع المعطوفات وكثرتها ، فاستغنوا بها عن كلمات كثيرة لا يتعلق بها الغرض ، وتلك فائدة، ولكن أن تترادف تلك النقط حتى تكون نصف القصائد ونصف الدواوين فيكون السطر الذى يمثل بيتا كلمة واحدة أو كلمتين ثم نقطا لا يدركها الحصر ، فلا نجد لذلك معنى إلا الإسراف ، ومحاولة تسويد الأوراق مخافة أن تخرج بيضاء من غير سوء .

وربما كانت ظاهرة تكرار الألفاظ والجمل أخف وقعا من ظاهرة

(١) إلمامة ونظرة فى الأغانى المصرية ،قلم الأستاذ على محمد البحراوى : أغانى أبى شادى. ص ١٤٣ .

النقط ، إذ التكرار أسلوب معروف فى البلاغة العربية وفى المثل الأدبية الرفيعة التى استعملته استعمالا جيدا فى مواضع يحمد فيها ، لأنه يحقق فائدة لا تتحقق بسواه فى تلك المواضع[1] .

ولعل أحداً من النقاد لم يكتب فى تلك الظاهرة ـ ظاهرة التكرار فى الشعر الحديث ـ ما كتبت نازك الملائكة فى مقال لها تحت عنوان « دلالة التكرار فى الشعر »[2] وفيه تقول : جاءتنا الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ فى أساليب التعبير الشعرى ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب ، فبرز بروزا واضحا ، وراح شعرنا المعاصر يتكىء عليه اتكاء يبلغ أحيانا حدوداً متطرفة لا تنم عن اتزان . وهذا النمو المفاجىء يقتضى ولا شك نموا مماثلا فى بلاغتنا ... ثم تبين الدوافع الأصلية لما يكون فى الأسلوب من تكرار ، بأن التكرار فى حقيقته إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها .. وهو يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها . وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه .. فعندما يقول بشارة الخورى فى افتتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والأمل المنشو د توحى فتبعث الشعر حيا
والهوى والشباب والأمل المنشو د ضاعت جميعها من يديا

عندما يقول هذا يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع « الهوى والشباب والأمل المنشود » ولذلك يكررها .

---

(١) عنى البلاغيون المتقدمون بذكر التكرار ، وعدوه فنا من فنون البلاغة ، وذكروا ما يحققه التكرار من فوائد لا تتحقق بغيره ، واقرأ على سبيل المثال البحث الذى كتبه ضياء الدين ابن الأثير فى صفحه ٣ إلى ص ٤٠ من القسم الثالث من كتاب المثل السائر بتحقيقنا مع الدكتور الحوفى ، مكتبة نهضة مصر : القاهرة ١٩٦٢ .

(٢) مجلة الآداب البيروتية : ص ٤ من العدد العاشر من السنة الخامسة . تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٥٧ .

فالتكرار يضع فى أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التى يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها .. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث تقيم أساساً عاطفياً من نوع ما ، وهذا القانون الأولى النافذ فى كل تكرار يستطيع أن يدلنا على وجه الاختلال فى بعض التكرارات غير الموفقة التى نجدها فى الشعر المعاصر . ومثالها هذه الأبيات من قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتى :

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا فى الجدار

بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلا ودار .. حقلا ودار (١)

ووجه الاعتراض هنا هو أن « حقلا ودار » هذه لا تستدعى أية عناية خاصة من الشعر بحيث يحتاج إلى تأكيدها ، فماذا من الغرابة فى أن يرسم هؤلاء الأطفال « حقلا ودار » حول « خيول خشبية عرجاء » ؟ إن الخيول تعادل فى أهميتها « حقلا ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا .. وهكذا نجد السياق فى الأبيات لا يستدعى التكرار إلا إذا كان الشاعر يقصد أن يثير به نوعا من الصدى اللفظى لا أكثر ...

ثم تشير الكاتبة إلى قاعدة أخرى وهى أن التكرار « يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة ، وأحدها قانون التوازن . ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلها . إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً ، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها ، وفى وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسى ، ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه ،

---

(١) عن ديوانه « أباريق مهشمة » ص ٤٨ (بغداد ١٩٥٤) .

فتقرر أن التكرار يجب أن يجيء من العبارة فى موضع لا يثقلها ، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب فى قصيدة له :

فى دروب أطفأ الماضى مداها ، وطواها .. فاتبعينى ، اتبعينى.. (١)

فالتوازن حاصل فى هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار كلمة « اتبعينى » ، ذلك أننا هنا بإزاء طرفين متوازنين « الماضى » الذى يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه ، و « المستقبل » الذى يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادى حبيبته « اتبعينى » ، إنه يحس بانطفاء الدروب الضائعة فى الأمس ، فيحاول أن يملك ثباتا فى المستقبل على أساس الحب الإنسانى ، وبهذا يتم التوازن العاطفى للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسياً وذلك بأن أعطى الماضى فعلين قويين « أطفأ » و « طوى » فكان لا بد له أن يعطى المستقبل أيضاً فعلين ، لكى يوحى بقوته إزاء هذا الماضى ، ولذلك كرر « اتبعينى » (٢) .

ثم تقدم الكاتبة نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار ، وأخل بتوازنها ، وهدم هندستها ، فمن ذلك قول نزار قبانى (٣) .

ماذا تصير الأرض لو لم تكن لو لم تكن عيناك ماذا تصير؟

وبيتان من قول عبد الوهاب البياتى (٤) :

بالأمس كنا — آه من كنا ، ومن أمس يكون
نعدو وراء ظلالنا . . كنا ، ومن أمس يكون

---

(١) عن ديوانه « أساطير » ص ٤٠ (النجف ١٩٥٠) .

(٢) لست أدرى أهذا رأى الكاتبة اجتهدت فيه للشاعر ، أم هو رأى قرأته عنه أو سمعته منه ؟ وإن كانت الأولى فهو تعليل مقبول ، لو كان الشاعر فى انفعاله بالتجربة يفكر مثل هذا التفكير فى أعداد الأفعال الماضية ، ليأتى بمثلها من الأفعال المستقبلة فى صيغة الأمر ، وما نظن ذلك صحيحاً ، وإلا كان الشاعر منسق ألفاظ ، ومرتباً إياها ترتيباً هندسياً على هذا الحذو من الدقة ، دون أن تكون المشاعر والانفعالات هى التى تدفعه . . ورأينا أن التكرار هنا فى كلمة « اتبعينى » نقل صحيح ومحاكاة دقيقة للواقع الذى فيه التشجيع والإغراء على الاتباع ، لإزالة الحذر والتردد من نفس المستمع .

(٣) عن ديوانه « قصائد نزار قبانى » ص ١٦ (بيروت ١٩٥٦) .

(٤) عن « أباريق مهشمة » ص ٤٧ .

وبيت من قول أحمد عبد المعطي حجازي (١) :

وتضيء في ليل القرى   ليل القرى كلماتنـــا

وترى الكاتبة أن هذه التكرارات كلها مخلة تثقل العبارة ، ولا تعطيها شيئا ، ولو حذفناها لأحسنا إلى السياق ، ذلك أن العبارات هنا لا تستدعي تكراراً ، وإنما رأى الشاعر أن يكرر أي لفظ كان ، واختاره من وسط العبارة وبتره عن سياقه ، وأبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها ، وهذا ما لا نجده في أي من هذه الأبيات ؛ فنزار يكرر « لو لم تكن » . وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، أو لنقل إنه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ، ثم يأتي بالاسم بعد التكرار . والبياتي يذهب أبعد ، فيكرر نصف عبارة لا معنى لها ، فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبد المعطي ما يشبه هذا إذ يعزل المجرور ويكرره ، ولو كان كرر الجار والمجرور معا « في ليل القرى » لكان الأمر أهون وإن كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال .. إن تكرار جزء من العبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد أن يميل بالعبارة ، وهذا يعود بنا إلى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

ثم تقسم الكاتبة التكرار من جهة الدلالة إلى أقسام ثلاثة :

(١) التكرار البياني : وهو أبسط أصناف التكرار ، وهو الأصل تقريبا في كل تكرار ، والقاعدة العامة فيه هي التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة ، والشاعر فيه يعتمد على الإلقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة ، والتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ، ويؤدي الغرض الشعري . ومن ثم فلا بد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وبين الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدي بها الشاعر معاني أكثر اتصالا بخلجات

---

(١) عن مجلة الآداب . عدد تموز سنة ١٩٥٧ .

النفس والحواس ، لنأخذ مثلا هذه الأبيات للشاعر بدر شاكر السياب(١) :

وكان عام بعد عام .. يمضى ووجه بعد وجه .. مثلما غاب الشراع .. بعد الشراع .

فأية حركة ملموسة فى هذا التكرار الذى يضع أمامنا شريطا يتحرك ببطء ، وتتعاقب فيه الأعوام والوجوه ، وتتلاشى كما تتلاشى أشرعة السفن فى النهر ؟. وهذا بيت آخر لبدر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها الكلمات إلى درجة أخاذة (٢) .

ودم يغمغم ، وهو يقطر ، ثم يقطر « مات مات »

وليس فى وسع قارىء هذا البيت إلا أن يقف معجبا بهذا التوازن الموسيقى بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكأن كل قطرة من الدم تغمغم « مات » . إنه مقام جيد لتكرار ناجح ، فلو حذفنا التكرار منه لأسأنا إلى البيت ، وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه :

هذا إذن هو التكرار الذى يصور « حركة » . ومن معانى التكرار البيانى « التردد » ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قبانى من قصيدة « الفراء الأبيض » يخاطب به قطة (٣) :

يا .. يامزاحمة الذئاب . . أرى فى ناظريك طلائع الغزو

إن تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمدها الشاعر ، فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطة مهذبا مجاملا ، ولذلك يترفق قبل أن يناديها « يامزاحمة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء ، ثم يتردد لحظة متهيباً مستجمعاً شجاعته . ونموذج ثان لهذا الصنف قول نازك الملائكة(٤)

(١) عن ديوانه « أساطير » ص ١٤ .

(٢) عن ديوانه « أساطير » ص ١٣ .

(٣) مجلة الآداب : عدد فبراير سنة ١٩٥٢ .

(٤) عن ديوانها « قرارة الموجة » ص ٩٣ (بيروت ١٩٥٧) .

صدى هامساً فى الدجى إننا ... إننا جبناء

ونموذج ثالث قولها (١) .

وسدى حاولت أن تئوب   معنا فهى .. فهى رفات

وشرط هذا الصنف أن تحتوى الكلمة التى يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها . فمن دون الصدمة التى تأتى بها « مزاحمة الذئاب » و « جبناء » و « رفات » يصبح التكرار عقيما مفتعلا . وقد وقع فى هذا الافتعال نزار قبانى نفسه فى إحدى قصائده (٢) :

لعلك يا .. ياصديقى القديم .. تركت بإحدى الزوايا .

فإن تكرار « يا » هنا خال من الغرض ، لأنه ليس من داع قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من أن تنادى المخاطب بأنه « صديقها القديم » فهى لاتهينه بالنداء ، ولاتبوح بأكثر مما باحت به فى القصيدة المكشوفة ، فما الداعى إلى تلكؤها ؟(٣).

ومن السهل جدا أن يقع الشاعر فى تكرار لاداعى له سداً لثغرة فى الوزن ، وهو أمر نجد له عشرات الأمثلة المحزنة فى شعرنا اليوم خاصة فى الشعر الحر الذى أردنا يوم دعونا إليه أن نحرر الشاعر من « الرقع » و « العكاكيز » فإذا الحرية الجديدة تزيد التجاءه إليها . والشاهد التالى من شعر عبد الوهاب البياتى (٤).

أبواى ماتا فى طريقهما إلى قبر الحسين .
عليه — ماتا فى طريقهما ـ السلام

---

(١) عن ديوانها « شظايا ورماد » ص ٣٣ (بغداد ١٩٤٩) .

(٢) عن مجله (شعر) العدد الثانى من السنة الأولى ١٩٥٧ .

(٣) أرى أن التردد ليس من الضرورى أن يكون لمظنة الإهانة ، بل قد يكون كما هو هنا لاستعادة الذكريات ، فقد تكون رأت من « صديقها القديم » من النسيان أو من التصرفات التى قد تنكرها لأنها لا توافق صداقتهما القديمة ، فيكون تصدها التبكيت مثلا .

(٤) عن مجله الآداب ــ عدد تشرين الثانى ١٩٥٣ .

والحق أن البياتى لا يسامح على هذا. ولعل مبالغته فى استعمال التكرار فى بعض قصائده توقعه فى مزالق هو فى غنى عنها. ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ككل أسلوب شعرى يجب أن يرد فى مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسى والجمالى والهندسى معاً. وإلا أضر بالقصيدة.

(٢) تكرار التقسيم، وهو تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. ومن النماذج المشهورة له قصيدة « الطلاسم » لإيليا أبو ماضى و « المواكب » لجبران، و « أغنية الجندول » لعلى محمود طه، و « النهر الخالد » لمحمود حسن اسماعيل. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة، ويوحد القصيدة فى اتجاه معين. وإنما تنصب عناية الشاعر هنا على ماقبل الكلمات المكررة لأن التكرار لم يعد هو المهم فى القصيدة لكثرته، وتكرار التكرار يفقده بيانيته.. والتكرار هنا يؤدى وظيفة افتتاح المقطوعة، ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة.. وذلك فى الموضوعات التى تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى، فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة فى داخل الإطار الكبير. وأما القصائد التى تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحل وتتلاشى فهى تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها. وقد فشلت قصيدة بدر شاكر السياب التى عنوانها « سجين »[١] فشلا ذريعا بسبب لجوئه إلى تكرار التقسيم دونما غرض فنى. ومن الوسائل التى تساعد على نجاح تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة أن يدخل الشاعر تغييرا طفيفا على العبارة المكررة فى كل مرة يستعملها فيها؛ وبذلك يعطى القارىء هزة

(١) ديوانه « أساطير » ص ٧٩ (النجف ١٩٥٠)

ومفاجأة . ونموذج هذا قصيدة محمود حسن اسماعيل « خمر الزوال»(١) » ، وهى تبدأ هكذا :

لاتتركينى فى ضـــلال بين الحقيقة والخيـال
إنى شربت على يديك مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار فى ختام المقطوعة الأولى على النحو التالى :

لاتتركيـــنى زلة فى الأرض تائهـــة المتـــاب
إنى شربت على يديك مـــع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته أن التكرار يجنح بطبيعته إلى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها، ويضفى عليها رتابة مملة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغى أن تكون من قوة التعبير وجماله ، ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة . والحق أن التكرار عدو البيت الردىء ، فهو يفضح ضعفه، ويشير إليه صائحا. وخير مثال لهذا التكرار الهزيل الذى ارتكزت إليه تلك القصيدة الخلابة للهمشرى « النارنجة الذابلة »وقد جرى هكذا (٢) .

كانت لنا ياليتها دامت لنـا أو دام يهتف فوقها الزرزور

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التى غصت بها هذه القصيدة الموهوبة تجد البيت المكرر متنافر الحروف ردىء السبك بحيث يسيء إلى القصيدة كلها . ومن المزالق التى يقع فيها الشعراء فى هذا الباب أن ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائى. وقد صنع على محمود طه هذا فى عدد من قصائده مثل « سيرانادا مصرية » حيث كرر هذا البيت (٣).

ألا فلنحلم الآن فهذى ليلة الحب

(١) من ديوانه « أين المفر » ص ١٢٩ (القاهرة ١٩٤٨)
(٢) عن الروائع لشعراء الجيل لمحمد فتحى ١٢/١
(٣) عن « ليالى الملاح التائه » ص٧٣ (القاهرة — ١٩٤٠)

ومثل من « ليالى كليوباترا » حيث كرر هذا البيت(١)

ياحـــبيبي هـــذه ليلة حـــبى
آه لو شاركتنى أفراح قلبى

ومثل « أندلسية » حيث كرر هذا الشطر (٢):

فاسقنيهـا أنت يا أندلسية

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفى مصطنع مما يصح وصفه فى اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع أن قيام التكرار على أساس غنائى ليس أمرا مستحبا خاصة فى تكرار التقسيم الذى يميل بطبعه إلى الغنائية .

(٣) التكرار اللاشعورى ، وهو صنف لم يرد فى الشعر القديم الذى وقف نفسه فيما يلوح على تصوير المحسوس والخارجى من المشاعر الإنسانية، وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجىء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة ، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية ، وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارىء بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية ، ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ، ووجد فيـــه تعليقا مريراً على حالة حاضرة تؤلمه ، أو إشارة إلى حادث مثير يصحى حزنا قديماً أو ندما نائما أو سخرية موجعة ، ونموذج هـــذا التكرار عبارة « إنها ماتت » فى قصيدة « الخيط المشدود فى شجرة السرو »(٣) ... فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت إلى أن يصاب بهذيان داخلى ، واختلاط مؤقت فى تفكيره .

(١) عن « زهر وخمر » ص ٦ (القاهرة — ١٩٤٣)
(٢) عن « شرق وغرب » ص ٥٣ (القاهرة — ١٩٤٧)
(٣) ديوان « شظايا ورماد » لنازك الملائكة ١٦١ (بغداد — ١٩٤٩)

فراحت العبارة تعيد نفسها فى ذهنه كدقات ساعة رتيبة . وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة فى هـذا الصنف من التكرار من كثافة الحالة النفسية التى تقترن بها .

ولقد ورد هذا التكرار اللاشعورى فى قصيدة عنوانها « نهاية »(١) لبدر شاكر السياب ، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عندها وقفة قصيرة ، فمنذ لفت بدر السياب الأنظار إلى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين إليها ، وإن كانوا غالباً لم يفطنوا تماماً إلى الغرض الفنى منها . وإنما عدوه فيما يلوح تجديداً محضا ، أو نوعاً من الترف الفنى . استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتها نثراً قبل القصيدة مما قالته له فتاة « سأهواك حتى تجف الأدمع » ويلوح من هذه القصيدة أن ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد انقلبت ، حتى باتت هذه العبارة حين يتذكرها تبدو له كالسخرية من الحاضر ، وتخزه فى مرارة ، ومن ثم فهى تتردد فى ذهنه وتلاحقه ، وتتشكل أشكالا بين « سأهواك حتى سأهواك » و « سأهواك حتى سـ » و « سأهواك حتى » و « سأهوا . . » وهذه هى الأبيات :

سأهواك حتى ... نداء بعيد   تلاشت على قهقهات الزمان
بقاياه .. فى ظلمة .. فى مكان   وظل الصدى فى خيالى يعيد
سأهواك حتى .. سـ .. ياللصدى   أصيخى إلى الساعة النائيه
سأهواك حتى .. بقايا رنين   تحدّين دقاتها العاتيه
تحدين حتى الغدا   سأهواك - ما أكذب العاشقين

سأهوا .. نعم تصدقين !

إن « البتر » هنا بليغ ، ففى مثل هذه الحالات التى نجابهها كلنا أحيانا سواء فى حالة حمى عاتية ، أو فى صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دونما مقدمات .. فى مثل هـذه الحالات يصدف أن تتردد فى أذهاننا عبارة مبهمة ، تنبعث من أعماق اللاشعور ، وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها

---

(١) ديوان « أساطير » لبدر شاكر السياب ص ٥٩

والتهرب من صداها فى أعماقنا . وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل فى الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكيا دون أن تقترن بمدلول ، ومن ثم فهى تتعرض لأن « تنبتر » فى أى جزء منها وفجأه حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى ، فتصحى المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجى ، وترن فى السمع ، إنه تكرار لا شعورى لا يدلنا فيه . وهذا هو الذى يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف فى كلمة « سأهواك » وكأن الصوت قد أنبتر فجأه ، ودفع دفعا إلى التلاشى .

على أن السياق الذى وضع فيه بدر تكراره اللاشعورى مفتعل قليلا والتركيز ينقصه،فالشاعر كما نرى من الأبيات يملك من الوعى ما يجعله يرد على العبارة ويناقشها : « نعم تصدقين ! » « ما أكذب العاشقين ! » وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعى الذى يرتكز إليه منطق « البتر » . على أن أصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات .

وقد حاول شعراء آخرون هذا « البتر » فى التكرار ، أذكر منهم الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فى قصيدة عنوانها « لعنة الشيطان » يقول فيها :

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداها،وانساب فى الظلماء

فترامت فى كل فج تهاديل سؤال مبحوحة الأصداء

من يكونان ؟ من يكو .. من يـ .. واصطكت شفاه على بقايا النداء

ولعله واضح أن « البتر » هنا غير مبرر نفسيا ، فالمفروض أن هذا التكرار يمثل أصداء ، ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب ، لا الجزء الأول كما فى تردد عبارة الشاعر .

وقد استعمل بلند الحيدرى البتر فى قصيدة « ثلاث علامات » حيث يقول(١):

وافترقنا .. أنا لا أذ .. نحن لا نذكر إن كنا التقينا

وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره إلا بفذلكة ، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها .

إن هذه المحاولات من شعرائنا الشباب طيبة من حيث أنها محاولات فى طريق وعر لم يسلك ، غير أنها أيضاً محاولات متسرعة تسمها اللفظية أحيانا . وقد يكون التكرار اللاشعورى من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضى من الشاعر أن ينشىء له سياقاً نفسيا غنياً بالمشاعر الكثيفة . فإن الترجيع الدرامى لا يجىء إلا فى سياق عقدة مركزة تجعل من الممكن أن تفقد عبارة معناها ، فتروح تتكرر فى حرية ، وقد تنبتر وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذى يعانيها ..

ولعل كثيراً من متتبعى الحركات التجديدية فى الشعر المعاصر يلاحظون أن أسلوب التكرار قد بات يستعمل فى السنوات الأخيرة عكازة ، تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ،وتارة لاختتام قصيدةمتحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التى لم يوجد لها فى الأصل(٢)..

ولعله لم يكتب بحث موضوعى متعمق فى « التكرار » مثل هذا البحث الذى كتبته نازك عن معرفة عميقة وتجربة فى صناعة الشعر ، وتلك التجربة الواعية هى التى فتحت أمامها مجال هذا البحث الذى تناولت فيه ظاهرة من أبرز الظواهر التى لم يفطن إليها،أو لم يعالجهاهذا العلاج الفريد واحد من النقاد المعاصرين ؛ وهذا هو أهم الأسباب التى دعتنا إلى إثبات أكثر هذا المقال النقدى العميق الذى لا يقف من الأعمال الأدبية موقفا سلبيا غايته الهدم أو الثناء، وإنما يقف موقفا إيجابيا، ينقض ليبنى بناء قائماً على أسس راسخة، وقواعد فنية ثابتة.

---

(١) « عن أغانى المدينة وقصائد أخرى » — بغداد ١٩٥٧ .

(٢) نازك الملائكة : مجلة (الآداب البيروتية) : ص٩٣ من العدد العاشر فى السنة الخامسة فى تشرين الأول (أكتوبر) سنة ١٩٥٧ وانظر (قضايا الشعر المعاصر) ٢٣٩–٢٥٧ .

ومن الذين تكلموا عن « التكرار » فى أدب المعاصرين الأستاذ هلال ناجى فى كلامه عن ديوان « أحلام النخيل » للدكتور عبدالعزيزعتيق، فقال إن التكرار فى الشعر لابد لكى يحظى بالاستحسان من أن تكون الألفاظ المكررة وثيقة الارتباط بالمعنى العام من جهة ، وأن يجد مابعد اللفظ المكرر عناية الشاعر الكاملة معنى ومبنى .

وللتكرار فى « أحلام النخيل » صور عديدة بالغة الروعة ، والحق يقال إن شاعرنا واحد من قلة أولعت بالتكرار فأتقنته ، وبلغت بهالغاية ، ولم تعتسف فى استعماله ، ولاجاءت لغوا ... إن أبسط صور التكرار فى شعر عتيق تكرار اللفظة الواحدة فى أول كل بيت . والتكرار هنا يؤدى إلى تهيئة الجو الموسيقى ، وإضفاء روعة على القصيدة ، وهذه الصورة من التكرار كثيرة الورود فى شعر شاعرنا العاطفى خاصة ، وعلى سبيل المثال قطعة عنوانها « اطلعى » :

اطلعى فالطرف ظمآن إلى طلعة كالصبح موفور الضياء
اطلعى فالقلب هيمان إلى بسمة تحيِى به ميت الرجاء
اطلعى فالكون إما تطلعى تشرق الغبطة فيه والرضاء

«والديوان زخار بالتكرار الجميل فى مختلف صوره ، وعندى أن عتيقاً ذو ملكة فى تكرار الألفاظ الوثيقة الارتباط بالمعنى العام ، مع اهتمامه وعنايته الكافية بما بعد اللفظ المكرر ، مما يبعد السأم عن القارىء ، ويشحن فى النفس طاقة موسيقية جميلة .

والصورة الثانية تكرار بضعة ألفاظ فى مطلع كل بيت مما هى دون السطر الواحد :

مالهذا القلب يذكرهم وقصارى ذكرهم ندم
ما لهذا القلب يتبعهم وهم بالعهد قد برموا

والصورة الثالثة من صور التكرار ، هى تكرار بيت كامل من الشعر فى عدة مواضع من القصيدة الواحدة ، وهذا اللون كثير الورود فى شعره ، وهو يستعمله بما يشبه علامة النقطة فى نهاية عبارة كمل معناها ، أو كمطلع لمقطع الغرض من التكرار فيه إيضاح غوامض البيت ، وماوراءه من طاقات ومعان كامنة ..

وهناك ألوان من التكرار نادرة الورود فى شعر عتيق منها تكرار نصف البيت ، وهو اللون الذى اشتهر به الشعر الجاهلى ، ومنها تكرار عبارة أو شطرة فى ختام المقطوعة ، وهو اللون الذى اشتهرت به مدرسة «أبولو» ولاسيما الشاعر الابتداعى على محمود طه. لكننى رأيت عتيقا ابتدع لونا جديداً من التكرار هو تكرار بيتين فى مطلع كل مقطع(١) .

التعبير والقيم الشعورية :

وهذا اتجاه جديد فى نقد اللغة الأدبية ، وهو ربط الألفاظ بما يمكن أن تؤديه فى التعبير عن المشاعر ونقلها إلى القراء والسامعين ، وقد عبّر عن هذا الاتجاه الأستاذ سيد قطب فى كلمة كتبها تحت عنوان « آن أن نرد للفظ قيمته فى الشعر » ، وفيها يقول :

« لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره ، لا على طريقة الجاحظ الذى يرى أن المعانى ملقاة على قارعة الطريق ، وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى أن ليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم .

ولا على طريقة (المدرسة التعبيرية) التى كان يمثلها فى العصر الحديث المنفلوطى وشوقى ، حيث يكمن وراء التزويق فى العبارة كثير من التزوير فى الشعور .

---

(١) شعراء معاصرون ٦٧ .

إنما نريد أن نردّ للفظ اعتباره على طريقة أخرى وعلى أساس آخر :

إن اللفظ هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية. وهو لا يؤدي هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها. وعندئذ فقط يستنفد ـ على قدر الإمكان ـ تلك الطاقة الشعورية، ويوحيها إلى نفوس الآخرين.

والشعر، لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها. والتعبير يصور الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه. وهي دلالته اللغوية، ودلالته الإيقاعية، ودلالته التصويرية. ونقص أي من هذه الدلالات الثلاث يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها، ويغض من قيمة الإيحاء إلى نفوس الآخرين.

وأيا كانت القيم الشعورية فإن تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها، ويمنعه من الإيحاء. ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الأدبي، وعلى صاحبه كذلك.

من هنـــا كان للفظ قيمته، وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية.

وليس المقصود هو رونق اللفظ وحلاوة الإيقاع في كل حالة. إنمـــا المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعي والتصويري للفظ، بحيث يتسق الجوّ الشعوري والجو التعبيري :

يقول البحتري في إيوان كسرى :

يتظنـــى من الكآبة إذ يبـ ـدو لعيني مصبح أو ممسى
مزعجاً بالفراق عن أنس إلف عز أو مرهقا بتطليق عرس

فهو يبدى تجلداً وعليـــه كلـكل من كلاكل الدهر مرسى

هنا جو كثيب مختنق الأنفاس. وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكثيب المختنق الأنفاس، لا بمعناها اللغوى فحسب، بل بظلها وجرسها . . « يتظنى » « مزعجا بالفراق » « مرهقا بتطليق عرس » « كلكل من كلاكل الدهر مرسى ».

إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها الخيالية وظلالها، فتنشر في الجو أسىً عميقاً، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها.

والألفاظ المفردة، بغض النظر عن معناها الكامل في السياق، ظلال مفردة تستمدها مما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبتها في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل. ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل. والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل «عبد القاهر» لأنه لا يرى دلالة للفظ إلا في نظم معين. وهذه مغالاة منه، فللفظ المفرد ظله الخاص، وجرسه الموحى في كثير من الأحيان.

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الأبيات لا تستقل به ظلال الألفاظ المفردة ولا إيقاعها، إنما يدل عليه هذا، وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى المكتملة في النسق، والقيم الشعورية التي يصورها التعبير، وهي الإحساس بهذا الإيوان كأنه حي مكروب يعاطفه الشاعر في كربته، ويحس « بنفسه » تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج.

ويقول ابن الرومي في « ريح الصبا » :

هبّت سحيراً فنادى الغصن صاحبـــه
موسوساً وتنادى الطـــير إعلانا
ورق تغنى على خضر مهـــدّلة
تسمو بهـــا وتشمّ الأرض أحيانا

تخال طائرها نشوان من طرب ... والغصن من هزه عطفيه نشوانا

فتحس الاتصال الوثيق بينه وبين الحياة الكبيرة من خلال شعوره الذاتى بالحياة ، فى الصبا التى هبت سحيراً ، وفى مناجاة الغصن لصاحبه موسوساً ، وفى تنادى الطير معلنة ، وفى ذلك الحفل البهيج الراقص الثمل ، من الحمائم المتغنية على الخضر المهدلة . وكأنما هذه تداعب الحمائم وتؤرجحها فتسمو بها وتشم الأرض أحياناً . وفى النشوة التى تخالج الطير فيطرب ، وتخالج الغصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية فالصور والظلال الحية المتراثية تملأ ساحة العرض الفسيحة ، والإيقاع الموسيقى يتناسق مع الصور والظلال . وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحى بمفردها : « هبت سحيراً » ذلك التعبير الذى يصور الصَّبا جنية مسحورة ، أو عروساً من عرائس الغاب هبت فى السحر — وسحيراً أجمل وأرق إيحاء — فتبعث فى كل شىء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى : « فناجى الغصن صاحبه موسوساً » كرفاق الصبى ولدات الشباب ، وللفظ « ناجى » صورة خيالية وظل نفسى تكملهما « موسوساً » على ما فى الوصف هنا من صدق حسّىّ أيضاً ، فوسوسة الأغصان والأوراق وقت هبوب الصَّبا اللينة الودود حقيقة حسية ، فوق ما تلقيه من ظلال خيالية . وحركة الأرجحة للورق على الأغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الحمائم وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان ، و « خضر مهدلة » وما فيها من إيحاء بالشعر الجميل المهدل بلا تنسيق فى هذه النشوة الراقصة ، و « طائرها » هذه الإضافة ، وما توحيه من تواد وتواصل وألفة .

وهكذا ينساب كل لفظ فى مكانه ، ويصور للخيال ، ويوحى بالظلال .

ولكن تعال نسمعه يقول فى « نرجسة » :

يا حبذا النرجس ريحانة ... لأنف مغبــــوق ومصبوح

كأنه من طيب أرواحه ركب من رَوْحٍ ومن رُوحِ

فنلمح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع ، وظلال هذه الألفاظ . ضع صورة النرجسة التى تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح — بخلاف طريقة الورد مثلا فى التعبير — ضع هذا بجوار « لأنف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف فى وزن البيت كله ، وفى لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ثم ضع بجوارها كذلك « ركب » الذى يوحى إليك بأغلظ الأجسام وأجفها ، وقد اختفت معه « روح . وروح » ، لأن فى التركيب خشونة وعنفا لا يتسق ظلهما مع ظل الرَّوح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان .

إن للألفاظ أرواحا . ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح فى جوها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير . .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يحسن أن يهدى الـ رزايا إلى ذوى الأحساب

فلهذا يجف بعـــد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابى

فترى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والإيقاع ، مجردة من الرمز والإيحاء . . ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهى تنقلنا إلى وضح الذهن الأجرد ، إلى منطق التعليل والقياس الظاهرى ، وتخرج بنا من جو الشعر كله إلى جو مجرد من الظلال والشيات .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقرق بالندى فكأنهـا عين إليك تحدر

تبدو ويحجبهـا الجميم كأنهـا عذراء تبدو تارة وتخفر

حتى غدت وهداتها ونجادهـا فئتين فى حلل الربيع تبختر

والتعبير أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته . ولكن

أين هى من أبيات البحترى المشهورة عن الربيع ، ومن طلاقتها التى تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هى من أبيات ابن الرومى عن ريح الصبا ؟ ولعل للإيقاع الموسيقى هنا فى الأبيات دخلا فى جمود المشهد فى الحس عن الانطلاق الكامل .. اقرأ « فكأنها عين لديك تحدّر » ، هذا التشديد فى « كأنها » وفى « تحدر » يوحى بالتشدد والتوقف فى جريان الإيقاع وفى ظل الصورة ، فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً « من كل زاهرة ترقرق بالندى » وينتهى متوقفا غليظاً بالشطر الثانى . والفرق بين إيقاعيهما وظليهما هو الفرق بين انسياب « ترقرق » وتقبّص « تحدّر » . وكذلك تبدو هـــذه الظاهرة ، ظاهرة الانسياب والتقبض ، فى شطرى البيت الثانى « تبدو ويحجبها الجميم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتخفر » فتخفّر هذه متقبضة متكتلة فى جو الربيع الطليق البهيج .

وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائى الغامض الذى توحيه إلى النفس « بلا انتباه » تلك الإيقاعات . والإيقاع الموسيقى ينساب إلى النفس ، ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعى إلى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبى :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء ، أو سكوت لغوب

فإذا كل لفظ وكل إيقاع فى البيت يصور الجو المكروب الكظيم الذى يريد تصويره : « للواجد المكروب » « زفراته » « لغوب » ولكل من من هذه الألفاظ صور خيالية ، وظلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه .

ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها ، وتتضح فى السياق وتتناسق . ولو قال « آهاته » مثلا بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » ، فالمكروب يزفر ولا يتأوه . ولو قال « تعب » بدل « لغوب » لنقص الظل ، لأن المكروب الكاظم يعانى اللغوب ، والتعب أخف وقعاً وجرساً وظلا ...

ثم اقرأ الشطر الثانى « سكوت عزاء ، أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلا للكلام ، تقف فى التنفس ، فكأنما هى زفرة تتبعها زفرة أخرى «أو سكوت لغوب». وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ليصور جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبى حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعى عباراته وشعوره ، فاسمعه يقول :

وإذا امرؤ مدح امرءاً لنواله　　وأطال فيه فقد أراد هجاءه

لو لم يقدّر فيه بعد المستقى　　عند الورود لما أطال رشاءه

تجد التعبير النثرى البارد ، الذى لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقه إلى الحس . وليست المسألة هنا أن المعنى ذهنى سلك طريقة الذهن فى التعبير فحسب .

ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة كذلك . ولعل هنا تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بهما جميعاً من منطقة الشعر على العموم . وإن كان هذان البيتان موضع العناية والتقدير عند البلاغيين(1) .

* * *

ولعل هذه الصورة التى صورناها لجولات النقد المعاصر فى المجال اللغوى تستطيع أن تكشف عن مختلف التيارات التى تتصل بلغة الأدب ، وتبين وجهات النظر المتباينة إليها. ولكن مما لا شك فيه أن النقد المعاصر قد ظفر بثروة طائلة من الدراسات والآراء فى اللغة الأدبية ، لعلها لم تظفر بمثلها فى العصور التى تقدمت هذا العصر ، ذلك لأن التعبير الفنى لم يكن مشكلة من المشاكل أحس بها النقد فى خطواته السابقة .

وكان العامل الأكبر فى هذه الثروة النقدية هو الأدب المعاصر نفسه الذى اختلفت لغته ، أو اختلف الاحتفاء بها من أديب إلى أديب ، وكان النقد

---

(١) مجلة العالم العربى ٣/٥٣ من السنة الأولى ، فى ٢١ رجب سنة ١٣٦٦هـ ، وانظر (النقد الأدبى : أصوله ومناهجه) ٧٧ — ٨٣ .

يتابع هذا الأدب ، ويجارى ظواهره المختلفة ، ولذلك نستطيع أن نقول إن النقد لم يحاول أن يدرس طبيعة الفن الأدبى ليتخذ منها أسباباً لقبول بعض تلك الظواهر أو رفضها، وإنما كان أذواقا يشايع كل ذوق منها اتجاها بعينه لأنه يلائم ذوقه ومزاجه ، ومن ثم لم يستطع هذا النقد إلى الآن أن يرسم الصورة الواضحة للغة المثلى التى ينشدها فى التعبير الأدبى . وكان هذا الاختلاف أيضا يعكس صورة للبلبلة التى تعانيها الأمة فى هذا الدور الانتقالى الخطير فى حياتها المتجددة ، حتى تتضح حقائق الأشياء ، وتتحدد المفاهيم فى الأذواق والعقول.

ويمكن بعد هذا إجمال التيارات النقدية التى تتصل بلغة الأدب فيما يأتى :

١ — التيار المحافظ الذى ظل ينشد للغة الأدب قوتها وجمالها فوق ما كان ينشد من صحتها ، ويحرص على سلامتها ، ويعيب كل خطأ ، وينقد كل ابتذال أو إسفاف فى العبارة . وهذا التيار يقدم قوة العبارة وجمالها على كل اعتبار ، لأنه يعتبر ذلك مظهر الفنية فى العمل الأدبى ، ويرى أصحاب هذا التيار من أنصار الصياغة أنهم أقرب إلى الصواب من أولئك الذين كفروا بها وشنعوا عليها « ذلك لأن تجويد الصور يستلزم تجويد الفكر ، وليس كذلك العكس ، والعناية الدقيقـــة بالعبارة سبيل إلى إجادة التفكير وإحسان التخيل » ويؤيدون مذهبهم بأقوال صريحة لأعلام البيان العربى كالجاحظ وأبى هلال ، وبأقوال الأدباء ونقاد أجانب من أنصار هذا التيار كقول لابروير : « إن هوميروس وأفلاطون وفرجيل وهوراس لم يبن شأوهم على سائر الكتاب إلا بعباراتهم وصورهم » وقول شاتوبريان : « لاتحيا الكتابة بغير الأسلوب ، ومن العناء الباطل معارضة هذه الحقيقة ، فإن الكتاب الجامع لأشتات الحكمة يولد ميتا إذا أعوزه الأسلوب » .

وكان فلوبير إمام الصناعة فى فرنسا يأخذ نفسه بالتزام مالا يلتزمه غيره، فلا يكرر صوتاً فى كلمة ، ولا يعيد كلمة فى صفحة .. وقال لبعض أصحابه: « تقول إننى شديد العناية بصورة الأسلوب ، والصورة والفكرة كالجسد

والروح ، هما فى رأيى شىء واحد . وكلما كانت الفكرة جميلة كان التعبير عنها أجمل ، إن دقة الألفاظ من دقة المعانى ، أو هذه هى تلك[1] .

٢ — التيار الجديد الذى لا يعنى بالجمال الفنى فى العبارة الذى يكون مظهره التأنق فى الصياغة والاهتمام بالقالب، بل ينفر من ذلك أشد النفور، ويقدم المحتوى أو المضمون على الصياغة والأسلوب ، وهو تيار يدعو إلى تبسيط اللغة الأدبية التى لا يشترطون فيها إلا الصحة والقدرة على إفهام السامع أو القارىء مضمون الكلام وفحواه ، وكانت طبيعة العصر هى التى هيأت لهذا التيار أسباب الرواج ، فالسرعة طبيعة هذا العصر « وقد تقع السرعة خطأ فى موازين بعض النقاد ، فيحسبونها شرطاً فى حسن الإنتاج ، وربما عابوا الكاتب المروّى بالإبطاء ، وغمزوه بالتجويد ، وسفهوا قول الحكيم القائل « لا تطلب سرعة العمل ، واطلب تجويده ، فإن الناس لا يسألون فى كم فرغ منه ، وإنما يسألون عن جودته وإتقانه (٢).

وهذا التيار تمثله الكثرة الكثيرة من النقاد المحدثين ، وهم فى حاضرهم كما كانوا فى ماضيهم أدباء ، وكانت البساطة هى الصفـــة الظاهرة لكتاباتهم وأدبهم ، ثم كانت أصلا من أصول النقد عندهم .

٣ — التيار الذى لا يعنى بجمال العبارة ، ولا يهتم بسلامة اللغة ، ولا مراعاة قواعدها ، ولا يفرق بين العبارة الفصيحة واللغة المبتذلة العامية، ويذهب أصحابه إلى أن المضمون هو كل شىء فى الفن الأدبى ؛ وأصحاب هذا التيار إما جهلة بالصحيح الفصيح، وإما مدفوعون بعوامل غير طبيعية إلى تمزيق شمل اللغة الموحدة وهى الصلة بين أبناء الأمة فى شتى ديارها ، وإما مخدوعون يرون التجديد لا يكون إلا فى الخروج على سائر القيم « فسوّل لهم الغرور أن يخفضوا مستوى البلاغة ، ويبتذلوا حرم الفن ، ويوهموا الناس أن أدب الدهماء هو أدب المستقبل ، لأن العصر عصر السرعة ، ولأن الشأن

(١) راجع « دفاع عن البلاغة » للأستاذ أحمد حسن الزيات ٦٥ — ٦٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧ .

شأن العامة ، ولأن الديمقراطية تقضى باختيار لغة الشعب وإيثار أدبه .. وماداموا هم الكثرة وقراؤهم هم الكثرة ، فإنهم بحكم الديمقراطية يملكون وحدهم حق التشريع فى الأدب .. ومن أجل ذلك طغت العامية ، وفشت الركاكة ، وفسد الذوق ، وأصبحت العناية بجمال الأسلوب تكلفا فى الأداء والمحافظة على سر البلاغة رجعة إلى الوراء ..

على أن العامية الأدبية عرض من أعراض العامية الاجتماعية . فمتى برىء المجتمع من أمراض الضعة ، فجنح للقوة ، وطمح للكمال ظهرت الأصالة فى فكره ، والمتانة فى خلقه ، والسلامة فى ذوقه ، وحينئذ يتكون الرأى الأدبى العام ، وهو وحده الذى يراقب ويحاسب ، ويؤيد ويعارض[١] .

وهذان التياران يمثلان رد الفعل للتيار الأول الذى تحكم فى الأذواق مدة طويلة ، مع عوامل أخرى ذكرها الأستاذ الزيات فى دفاعه عن البلاغة وأجملها فى ثلاث : السرعة ، والصحافة ، والتطفل .

---

(١) دفاع عن البلاغة ٩ .

الفصل الخامس

صورة الأدب

— ١ —

وصورة الأدب التي يبرز فيها الكتاب والخطباء والشعراء معانيهم وأفكارهم، ويودعونها عواطفهم وانفعالاتهم وخيالاتهم تلعب دوراً كبيراً في تقدير الأدب وتمييزه من بين سائر أشكال العبارة التي يسمعونها من عامة أصحاب اللغة في تعبيرهم عن الأغراض والمقاصد. ولذلك يعد هذا الشكل في الأدب الذي يعادل اللوحة الفنية للرسام والتمثال للنحات من أهم الأسباب في بلوغ الأدب ما يستطيع من التأثير في النفوس، وانتزاع الإعجاب من القراء والسامعين، ومن أكبر العوامل في تقويم الأدب، وفي الاعتراف لطائفة الأدباء بالتفوق والامتياز في القدرة على تأليف العبارة في شكل تبرز فيه آثار الفنية التي ينبغي أن تتمثل في الأعمال الأدبية.

ولا تقتصر أهمية الشكل في الأدب على فن من فنونه دون فن آخر إذ هو من الأهمية في الكلام المنثور بدرجة تقارب أهميته في الكلام المنظوم، وإن كان للشعر شكل خاص ونسق مشهور أصبح تقليداً من التقاليد التي احترمها الشعراء، فلا يكادون يخرجون عنها.

أما النثر فإن مجال الحرية فيه أكثر سعة، وكانت هذه الحرية هي السبب في تعدد الصور والأشكال التي يستعملها الكتاب والخطباء، ويفتنون فيها منذ القدم، حتى أصبحت تقاليد يختار منها كل أديب ما يلائم ذوقه، وما يراه يتسع لبث أفكاره ومعانيه، ليكون مظهر فنيته وقدرته على الإبداع. ومن

هنا اختلفت صور النثر ، وتعددت أشكاله ، وتباينت طرائقه ، وصار لكل كاتب من كبار الكتاب فى الأزمنة المتعاقبة طريقته الفنية الخاصة، التى تنسب إليه ، ومريدوه الذين احتذوا أسلوبه فى كتابته أو خطابته ؛ حتى دعم ذلك الترديد تلك الطريقة ، فأصبحت مذهباً معروفاً يقاس به غيره من طرق التعبير الفنى .

وقد عرف من هذه الأشكال النثر المسجوع الذى تلتزم فيه التقفية فى كل فقرتين أو أكثر .

ومنها المفصل المزدوج الذى يبنى الكلام فيه على جمل متساوية ذات ذات مقاطع تستقل غالباً بمعناها ، وينتهى الكلام بانتهائها من غير التزام قافية ولا اتحاد فاصلة .

ومنها المرسل الخالص من تساوى الجمل والتزام التقفية .

ومنها المستدير « والاستدارة « La Période » صورة من صور التعبير فى اللغات العليا ، تحدث عنها أرسطاليس ، وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ، ولكن البيانيين من علمائنا لم يحفلوا بهذا النوع ، ولم يذهبوا إليه فى أساليب العربية على كثرة وروده فى النثر والنظم ، حتى وقع عليه بعض المتأخرين ، فسموه «القول بالنظم» أو « حسن النسق » . والاستدارة جملة متوسطة الطول تشتمل على فاتحة وخاتمة ، وتتألف من فواصل ترتبط بأحكام ، وتتساوق فى انتظام ، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفاتحة جزءاً من المعنى ، بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهى الخاتمة[١] .

وقد ينفرد أديب بمذهب من هذه المذاهب ، أو شكل من تلك الأشكال فيلتزمه فى التعبير ، وقد يجمع بين بعضها فى الفصل الواحد تبعاً لما تقتضيه طبيعة الموضوعات التى يعالجها ، أو تبعاً لاختلاف حالته واختلاف تقديره لما تكون عليه الفنية بين وقت وآخر . وكل ذلك يرجع إلى التحرر

---

(١) دفاع عن البلاغة ١١٣ .

الذى يحس به الناثر، خطيباً أوكاتباً ؛ ولا يجد شيئاً من الحرج فى هذا التحرر.

وفى هذا القرن ظهر إتجاه إلى التحرر من قيود السجع والبديع عند أكثر الكتاب الذى جاروا عصر النهضة، فعنوا بالمعانى والأفكار ، وصدفوا عن التأنق فى لغة الكتابة ، مكتفين بالصحة اللغوية والصحة الإعرابية، مع بقاء عدد قليل منهم على المحافظة على أستعمال السجع وفنون البديع، فقد « كان نثر الشيخ محمد عبده مضطربا بين فصاحة النثر القديم وركة النثر الحديث متردداً بين حرية القدماء ورق المحدثين. ورأينا المتأخرين المحافظين فى النثر قد عمروا حتى أوائل هذا القرن ، ولم يخلصوا من قيد السجع والبديع إلا بعد أن طغى عليهم سيل هذه النهضة الحديثة التى ظهرت عنيفة بعد الحرب الكبرى . ومانزال نرى إلى الآن طائفة من الكتاب الناثرين قليلين ، ولكنهم موجودون يكتبون فيسجعون ، ويخضعون لقيود البديع وأغلاله خضوعاً منكرا ؛ بينما أفلت الشعراء إفلاتاً تاماً من قيود البديع وأغلاله ، فلا نكاد نرى شاعراً مصرياً فى هــــذا العصر يتقيد به أو يخضع له(١) .

— ٢ —

أما الشعر فإننى أرى أن مرحلة التحرر فيه قديمة ، وأنها سبقت مرحلة الالتزام . أو بعبارة أخرى كان هذا الالتزام منتهى درجات الحرية التى كان يتمتع بها الناظمون الأولون ،حتى وصلوا إلى أنماط الشعر المعروفة التى أصبحت خلاصة تجارب العصور ، ونهاية ما وصلت إليه الأذواق بعد خطوات ومحاولات ؛ حتى كان مفهوم الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذى يدل على معنى « والكلام الموزون ذو النغم الموسيقى يثير فينا انتباها عجيبا ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع، لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التى لا تنبو إحدى حلقاتها

---

(٢) حافظ وشوقى للدكتور طه حسين ٥ .

عن مقاييس الأخرى ، والتى تنتهى بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها « القافية » . فهى كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته فى موضع ما شكلا خاصا، وحجما خاصا ، ولونا خاصا . فإذا اختلفت فى شىء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد ، فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ، ونتوقع البعض الآخر ، وذلك حين نمرن المران الكافى على سماع هذا النظام الخاص فى مقاطع الوزن .. فعملية التوقع مستمرة حين سماع الإنشاد ، تسترعى منا الانتباه وتنشطه . وقد يمهر الشاعر فيخالف ما يتوقعه السامع ، وذلك بأن يتبع وجها من وجوه تجوزها قوانين النظم ، كأن ينوع فى القافية ، أو يصرع حين لا يجب التصريع ، وكل هذا مما يثير الانتباه ، أو يبعث على الإعجاب والاهتمام . فإذا سيطر النغم الشعرى على السامع وجدنا له انفعالا فى صورة الحزن حيناوالبهجةحينا آخر، والحماس أحيانا ، وصحب هذا الانفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها فى المنشد وسامعيه معا[١] .

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول إن الإنسانية قد وصلت إلى غايتها فى ميادين المعرفة ، فلا تزال آياتها المتجددة تطالع الإنسان فى كل عصر ، حتى أخذ يتطلع فى كل لحظة إلى جديد ، وفى أعماق نفسه شعور مطمئن بأن ما وصل إليه دون ما سيصل إليه بنفسه ، أو بخلفائه فى الحياة بكثير . وكذلك الأمر فى الفنون الإنسانية لا نستطيع القول ببلوغها نهايتها، أو أن النماذج الفنية التى حصلت عليها بعد تلك الرحلة الشاقة والتجارب الكثيرة ليس وراءها جديد تطلبه وتسعى إليه ، فعجلة الحياة لا تكف عن الدوران ، والتأمل فيها لا ينقطع ، والتأثر بها لا يقف عند غاية . وسبيل الفنون هو سبيل العلوم فى التقدم والتجدد . ومن غير المعقول أن يتجدد العقل والمعرفة ، ويتوقف الأدب والفن والتفكير فى الأدب والفن .

---

(١) موسيقى الشعر ، للدكتور إبراهيم أنيس ، ص ١٢ (مطبعة لجنة البيان العربى — القاهرة ١٩٥٣) .

— ٣ —

وأعتقد أنه لن يشك فى هذه الحقيقة أحد ، وهى حقيقة التجديد وطبيعيته والحاجةإليه ، وكل ما فى الأمر أن هذا التجديد ليس أمراً يفرض على الأدباء ، وليس انتزاعاً من الآراء العقلية أو الأفكار الفلسفية التى يتصورها المفكرون ، ولكنه ظواهر فنية تبدو فى أعمال العباقرة من أهل الفنون أنفسهم ، وتتلقاها الأذواق الفنية ، وعلى قدر حسن هذا التلقى أو قبحه يتوقف الاعتراف بكل ظاهرة جديدة ، لأن هذه الظواهر هى التى تفرض نفسها بقوتها الذاتية التى تستمدهامن التجربة ، وتجد صداها فى نفوس أهل الفن والعارفين به . وقد أحسن الأستاذ كامل الشناوى التعبير عن هذه الحقيقة بقوله: « يبدو أن الحديث عن الشعر التقليدى والشعر الجديد لا يريد أن ينتهى ، فمازلنا نجد كثيرا من الذين يهتمون بالحركة الفكرية يصرون على إسباغ ميزة التجديد على بعض من ينظمون الكلمة بشكل خاص ، وإطلاق صفة التقليد على من ينظمون الكلمة بشكل آخر .

والشعر فن .. وليس فى الفن تقليد ، فالفن جديد دائماً . وقد تعيش لوحة أو قصيدة أو معزوفة موسيقية مرت عليها آلاف الأعوام ، فى حين ماتت مئات الأعمال التى حاول أصحابها أن يبتكروا لها قوالب وخطوطا ومناهج حديثة .. لماذا ؟ هل الفن ينفر من الجديد ؟ كلا ، ولكن الذى يحدث هو أن الداعين إلى تجديد الأساليب ليسوا فنانين ، وإنما علماء فى الفن ، ويغريهم علمهم بأن يتولوا التجربة الجديدة بأنفسهم فيفشلوا ، وتفشل التجربة معهم . فالفن ليس علما ، ولكنه موهبة يمتد منها العلم . وكل المحاولات الناجحة فى مختلف الفنون فرضت وجودها لأن وراءها فنانا . أما المحاولات الفاشلة فهى المحاولات التى قام بها علماء تعوزهم الموهبة الفنية الأصيلة .

والعملة الفنية إما أن تكون سهلة فنتداولها ، أو صعبة فنشقى فى الحصول عليها . أما إذا كانت عملة لا يتداولها أحد بسهولة أو بصعوبة فهى ليست فنا ، وإن ارتفعت مئات الأصوات مؤكدة أنها عملة جديدة . فمقياس صحة العملة أن نشترى بها شيئا ، فما الذى نشتريه بالفن الصادق ، إننا نشترى الانفعال ، ورعشة المشاعر ، وإغراق الذهن فى التأملات . فكل ما لا يثير انفعالنا وتأملاتنا ولا يهزنا من أعماقنا ليس بفن . قد يكون علما ، مذهبا فلسفيا ، معادلة رياضية ، ولا أن يكون كذلك . وإنما العيب أن يصر صاحب النظرية النظرية العملية على أن يسمى نظريته قصيدة أو تمثالا أو لحنا موسيقيا .

إن الفن فعل وصوت ، ولا بد لكى نوقن بالفعل من أن يكون له واقع . . ولا بد لكى نوقن بالصوت من أن يكون له صدى .

والأشكال والأساليب الفنية لا يمكن أن تخضع للقواعد والمناهج ، وإنما تنبع من ذات الفنان ، فتعبر عن شخصيته .

والعمل الفنى لا يعيش إذا لم تكن له شخصية تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى ، وإن تقارب معها فى اللون والنسق .

ولا ينبغى أن نقف فى وجه المحاولات للتجديد فى الأشكال الفنية جميعا . وعندما يوجد الفنان الذى يرسم هذه الأشكال فإنه سيفرض وجوده بأعماله الفنية ، وليس بالمذكرات التفسيرية التى يشرح بها هذه الأعمال (١) .

— ٤ —

وعلى هذا فإن ظاهرة التجديد تبدو أولا فى أعمال الأدباء ، فإذا وقعت موقعها من نفوسهم وتمثلهم لحقيقة الفن ردّدها غيرهم ، وبقاء هذه الظاهرة الجديدة رهن برضا الأذواق عنها ، حتى تصبح تقليداً من التقاليد الأدبية أو الفنية التى يكون لها فى نفوس عامة الأدباء حظ من الاعتبار .

---

(١) كامل الشناوى : (ليس فى الفن تقليد) مقال فى « الأخبار » فى ١٩٦٣/١/٣ .

ولقد جدد القدماء والمحدثون ، وشاع تجديدهم فأصبح نمطا يضاف إلى الأنماط المعروفة. فقد أكثر العباسيون من النظم فى الأوزان التى لم تستكثر منها العرب ، كالنظم من المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك والمنهوك من الضروب ومخلع البسيط وغير ذلك ، واخترعوا أوزاناً ولدها الخليل بن أحمد من عكس دوائر بحوره ، ونظم منها كثير من المولدين ، من ذلك ما نظمه بعضهم من البحر المسمى المستطيل أو الوسيط ، وهو عكس الطويل ، يقول:

لقد هاج اشتياقى غرير الطرف أحورْ أدير الصدغ منه على مسك وعنبرْ

وما نظمه بعضهم من البحر المسمى بالممتد ، وهو عكس المديد ، يقول :

قد شجانى حبيبى واعترانى ادّكار ليته إذ شجانى ما شجته الديار

واخترعت أوزان أخرى كبعض أوزان اخترعها مسلم بن الوليد ، ونظم منها ، وكالمواليا واخترع فى رثاء البرامكة باللغة العامية ، واخترعت الفنون السبعة والموشحات فى أواخر الدولة العباسية (١) .

وكذلك استحدثت أمور فى نظام القوافى ، منها « الشعر المسمط » وهو أن يبتدىء الشاعر ببيت مصرّع ، ثم يأتى بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسما « شطرا » من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، ويقال إن أول من فعل ذلك امرؤ القيس ، وهو غير مسلم ، ورووا له فى ذلك قوله :

توهمت من هند معالم أطلال عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صدى وعوازف

وغيّرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخر رادف

بأسحم من نوء السماكين هطال

---

(١) نظم المولدون فى الأبحر المهملة وهى : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرد ، فعددها ستة أبحر ..

والفنون السبعة هى التى لم ينظم منها إلا المولدون ، ولا يعدها العروضيون من الشعر ، وهى : السلسلة ، ودوبيت ، والقوما ، والموشح ، وكان وكان ، والمواليا ، والزجل .

وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة ، وبلا بيت مصرع ، كقول بعضهم :

غزال هاج لى شجنا فبتّ مكابداً حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب

وجرى على ذلك ، ويسمى بالمسمط تشبيها له بالسمط .

ومنها « المخمس » وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة من وزن وقافية ثم بخمسة أخرى من الوزن وقافية أخرى إلى آخر القصيدة، وقد أكثروا منه.

ومنها « المزدوج » وهو أن يؤتى بشطرين من قافية ثم بآخرين من قافية أخرى ، وأكثروا منه جدا فى نظم كتب الأدب والعلوم كما نظم ألفية ابن مالك.

وأول من نظم هذه الأنواع بشّار ثم أبان بن عبد الحميد اللاحقى وبشر بن المعتمر ، ودرج عليها الناس كابن المعتز وابن وكيع والأمير تميم بن المعز[١].

ويرجح الدكتور إبراهيم أنيس أن الأوزان الستة التى أطلق عليها « الأبحر المهملة » وهى : المستطيل ، والممتد، والمتوفر، والمتئد ، والمنسرد والمطرد ، لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء ، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض ! وأيد هذا الرأى بأنا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر هى بعينها فى كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف ، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية . وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء فى كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة ؟ وخير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها « المهملة » ، ويجب أن تظل مهملة فى بحوثنا ، فليست تستحق الوقوف عندها كثيراً ، ويجب أن ينظر إليها دائما على أنها أثر من آثار من الصنعة عند المتأخرين من

---

(١) انظر (تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى) للأستاذ أحمد الإسكندرى — (مطبعة السعادة — القاهرة ١٩١٢) .

أهل العروض ، حين أرادوا أن يضيفوا جديداً إلى ما قاله الخليل (١) ..

وعند ابن خلدون أن الشعر موجود بالطبع فى أهل كل لسان ، لأن الموازين على نسبة واحدة فى أعداد المتحركات والسواكن ، وتقابلها موجود فى طباع البشر (٢) . وذلك بعد قوله إن على الشاعر أن يراعى فى شعره اتفاق القصيدة كلها فى الوزن الواحد حذراً من أن يتساهل الطبع فى الخروج من وزن إلى وزن يقاربه ، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة على كثير من الناس . ولهذه الموازين شروط وأحكام تضمنها « علم العروض » . ويرى أن هنالك أوزانا أخرى ، ولكن « ليس كل وزن يتفق فى الطبع استعملته العرب فى هذا الفن ، وإنما هى أوزان مخصوصة تسميها أهل تلك الصناعة البحور ، وقد حصروها فى خمسة عشر بحرا (٣) ، بمعنى أنهم لم يجدوا للعرب فى غيرها من الموازين الطبيعية نظما (٤) ويَنسب ابن خلدون استحداث الموشحات إلى الأندلسيين فى قوله « إن أهل الأندلس لما كثر الشعر فى قطرهم ، وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطاً وأغصاناً أغصانا ، يكثرون من أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتا واحداً، ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ماتنتهى عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان بحسب الأغراس والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يُفعل فى القصائد ، وتجاروا فى ذلك إلى الغاية ، واستظرفه الناس جملة الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله ، وقرب طريقه ، وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله بن محمد

---

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٠٨ من الطبعة الثانية .

(٢) مقدمة ابن خلدون ٥٨٢ .

(٣) هذه البحور هى . الطويل ، والمديد ، والبسيط ، والوافر ، والكامل ، والهزج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، والمتقارب وهى البحور التى استخرجها الخليل بن أحمد من الشعر العربى ، وقد أضيف إليه بحر يسمى « المتدارك » استخرجه الأخفش النحوى ، وسمى بذلك لأن الأخفش تدارك به على الخليل حيث تركه ولم يذكره من جملة البحور لأنه لم يبلغه ، أو لأنه خالف لأصوله — وانظر ٦٧ من الحاشية الكبرى للدمنهورى — طبعة الحلبى . القاهرة ١٣٤٤ هـ

(٤) انظر (المقدمة) : ص ٥٧٠ .

المروراني ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع فى هذا الشأن عباد القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية(١) .

ونستطيع أن نستخلص من ذلك عدة أمور :

(١) أن هنالك أوزانا طبيعية كثيرة للشعر غير الأوزان المحصورة فى البحور المعروفة ، أى أن موسيقى الشعر التى تتألف من المقاطع والحركات والسكنات المتناسقة لا تقتصر على تلك الأوزان التقليدية المعروفة التى استخرج الخليل منها خمسة عشر وزنا ، واستدرك عليه الأخفش بوزن وجده فى منظوم العرب ، وأهمله الخليل أو نسيه .

(٢) أن من هذه الأوزان الكثيرة ما استعمله القدماء كثيراً أو قليلا ، ومنها ما أهملوه ، أو لم يعثر عليه فى شعرهم .

(٣) أن المحدثين أو المولدين ، وهم الطبقة التى تلت طبقة العرب الخلص ، قد أكثروا من استعمال أوزان قلّ استعمال العرب لها .

(٤) أنهم استطاعوا أن يولدوا من تلك البحور القديمة بحوراً جديدة نظموا شعرهم عليها .

(٥) أنهم استحدثوا بحوراً جديدة تكثر صلتها أو تقل بالبحور القديمة .

(٦) أن بعض هذه الأوزان الجديدة لقى قبولا ، وتلقاه العامة والخاصة بالرضا ، فكثر المتبعون لها والناظمون عليها ، واشتهرت هذه الأنساق الجديدة وأضيفت إلى الأنساق الموروثة .

— ٥ —

والذى يمكن أن يستفاد من كل هذه التجارب ليصبح مبدأ من أوليات المبادىء فى فن الشعر ، أنه لا بد فيه من نسق يخضع لنظام موسيقى خاص يستعمله الشاعر ، ويلتزمه فى جميع أجزاء العمل الأدبى ، وذلك

---

(١) مقدمة ابن خلدون ٥٨٤ .

عن طريق تقسيمه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر على نسق رتيب ، ليجتمع لفن الشعر أهم أركانه وهو الموسيقية الجزئية والموسيقية الكلية التى تحصل بالترداد والتكرار. وفن الشعر فى اللغة العربية « يناسب هذه اللغة الشاعرة التى انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات وفصاحة النطق بالألفاظ ، فأصبح لها من الشعر الموزون فن مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون التى يستند إليها الشعر فى كثير من اللغات . فلا حاجة بالشعر العربى إلى إيقاع الرقص الذى يصاحب إنشاد الشعر فى اللغات الأخرى، لأن أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقات الأقدام وحركات الأجسام فى حلقات الرقص أو اللعب المنسق على حسب خطوات الإقبال والإدبار والدوران ، ولا حاجة بالشعر العربى إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب ، لأن أوزانه مستقلة بإيقاعها الذى يميز أقسامها وحدودها ، ويغنيها عن الأقسام والحدود فى الفنون الأخرى . ولا حاجة بالشعر العربى إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته وضغط مواقع المد والسكون فى كلماته ، لأنه مرتب مضبوط فى كل كلمة ، بل فى كل جزء من أجزاء الكلمة يجمع بين الحركة والسكون.. وأسباب هذا الفن الكامل الذى استوفى أوزانه فى بحوره وقوافيه تظهر من دراسة تاريخ النظم فى اللغة العربية . والسبب الشامل الذى ألم بجميع تلك الأسباب أن التركيب الموسيقى أصل من أصول هذه اللغة لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق . وهذا السبب الشامل هو الذى يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من الناطقين باللغة العربية منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام ، فإن الشاعر المطبوع ينظم الأشعار فى بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه ويستهدى به ، غير سليقته الفنية ، ولم تكن بالشاعر الجاهلى حاجة إلى

دراسة العروض، ولا إلى تعريف أسماء البحور، وتقسيم ضروب التفاعيل(١).

والوزن والقافية فى نظر « وردزورث » يجيئان طبيعة واختياراً، ولهما مناهج مقررة موحدة، لا مجال فيها للخروج على النظام الموروث، ولا لتحكم الشاعر فى القارىء. ولكن « كولردج » لا يستطيع مع صاحبه صبراً على هذه النقطة، فينادى: أشاعر هذا الذى يتكلم عنه شاعر؟! الأولى أن يسمى أحمق أو مجنونا أو دعيا أو واهما جاهلا! ويتساءل كولردج: هل تستطيع ميل هذه الأدمغة أن تطلق يد الفوضى كذلك فى الوزن والقافية؟ وكيف يكون القارىء تحت رحمة أمثال هؤلاء؟ وإذا استمر يقرأ هراءهم فليست الغلطة إذن غلطته(٢).

وكل هذا يدلنا على اعتبار الوزن أو الموسيقى ـ والقافية من تمام تلك الموسيقى ـ داخلا فى مفهوم الشعر عند الإنسانية كلها، مع التسليم باختلاف نوع الموسيقى بين اللغات المختلفة، ومدى تذوقها وتقديرها والاستمتاع بها بين مختلف الأجناس. ولكنها على كل حال لون من ألوان التقاليد الفنية اعترفت بها الإنسانية، وميزت بها التعبير الشعرى من غيره من صنوف التعبير اللغوى. ومعنى هذا أن المضمون لا بد أن يصاغ فى قالب معروف، ليحقق غايته التى ألفت الجماعة أن تراه فيه.

— ٦ —

وقد حاول الخروج على هذا القالب بعض الشعراء فى الشرق والغرب فى ثورة على قيود القالب التى قد تعوق الشاعر عن الاسترسال فى بث عواطفه وأخيلته وأفكاره، فضحوا بهذا النسق التقليدى فى سبيل المضمون. ولكن آخرين من الشعراء جاروا أولئك المجددين فى الخروج على قيود القالب، دون أن يكون هناك مضمون جدير بالحرص عليه.

(١) اللغة الشاعرة للأستاذ العقاد ٣١ (مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة ١٩٦٠).

(٢) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : الأستاذ محمد خلف الله — ص ٧٠.

وقد كان هذا الخروج من أهم الدواعى فى إثارة معركة حامية بين الأدباء والنقاد فى هذا القرن لم يشهد لها مثيل فى الأزمان السابقة ، فقد انطلق المجددون يدافعون عن تجديدهم فى الوقت الذى حملوا فيه حملة عنيفة على القوالب القديمة التقليدية التى ذهبوا إلى أنها تشل من حرية الشاعر .

وبحث آخرون فى مدى هذا التجديد ومدى ملاءمته لطبيعة الفن الشعرى ، واقترح بعضهم حلولا مقبولة للتخلص من هذه المشكلة التى يعانيها الشعر بسبب قيد الأوزان التقليدية ، ونظام القافية الذى سار عليه الشعر العربى منذ أزمان بعيده . وقد استنفد الشرح والتعليل والدفاع والهجوم طاقات عظيمة من جهود النقاد المعاصرين ، وكان منها ثروة نقدية موزعة بين ثلاثة تيارات :

التيار الأول : الذى يتمثل فى المحافظة على تقاليد الشعر المأثورة ، ويصر أصحابه على أن الشعر الجدير بالاعتبار هو الشعر الذى التزم هذه التقاليد. فاحتفظ بموسيقى الوزن ، والقافية الموحدة ، ويرون عدم الخروج على البحور الشعرية والأعاريض المعروفة ، وهؤلاء يعللون الظواهر الجديدة بالجهل والعجز عن مجاراة أصول العروض وقوانين القافية .

والتيار الثانى : الذى يتمثل فى الإبقاء على الوزن ووحدته فى القصيدة والتخلص من نظام القافية الموحدة ، لما يرى فيها من تقييد للشاعر ، ووقوف فى سبيل تأدية المعانى والأخيلة والعواطف والأفكار . وقد اصطلح على تسمية الشعر الذى احتفظ بوحدة البحر أو الوزن مع تغيير القوافى « الشعر المرسل » .

والتيار الثالث : هو الذى ينفر أصحابه من كل قيد ، أو من كل قالب ولا يعتبرون سوى المضمون الشعرى ، وقد أطلقوا على هذا النوع « الشعر الحر » . وقد يخلط أصحاب هذا الشعر بين البحور المختلفة فى القصيدة الواحدة أو يولدون أوزانا جديدة لا عهد للشعر القديم بها ، ويخرجون أيضا على وحدة القوافى . وهذا هو الشعر الجديد .

ثم كان بعد هذه التيارات الثلاثة تيار رابع ، وهو تيار « الشعر المنثور » الذى لا يتقيد بوزن ولا بقافية ، « وإنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ وجرسها ، وتصوير العواطف والخوالج ، ومن هذا النوع مقطوعة « القمر » لحسين عفيف ؛ ومنها : « أخيال حالم ضوؤك هذا ياقمر ؟! فيم يسبح تفكيرك ؟ وبم ياترى تهمس بك أحلامك ؟ دعتك ، شحوبك ، ابتسامتك ، إغراقك، كل هذا يوحى إلى ياقمر بأنك حالم ، أيا ترى غيبك الذى غيبنى ، فهمت وراء الغيب ، واستحالت حياتك نوما ، وإحساساتك أحلاما ... إلخ . وقد كتبت الشاعرة جميلة العلايلى قصائد من هذا الشعر المنثور ، وأودعته ديوانها « صدى أحلامى »(١).

وقد تتبع الدكتور إبراهيم أنيس عدداً من فحول الشعراء فى عصر النهضة ، وأحصى الأوزان التى استعملها كل شاعر منهم . ودرس الأبحر والأوزان التى جددوها أو التى خرجوا فيها على الأوزان التقليدية المعروفة أو التى تصرفوا فيها تصرفا قريبا أو بعيداً عن تلك الأوزان . فى ديوان البارودى قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدد أبياتها ١٩ ، ولا بأس من أن نورد هنا بعضا من أبياتها :

املأْ القدحْ واعص من نصحْ
وارو غُلتى بابنة الفرحْ
فالفتى متى ذاقها انشرحْ

وقد جاء بالشوقيات قطعة واحدة من وزن مخترع ، هو نفس الوزن الذى اخترعه البارودى ، وعدتها سبعون بيتا مطلعها :

مال واحتجبْ وادعى الغضبْ
ليت هاجرى يشرح السببْ

---

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : الأستاذ عبد العزيز الدسوقى — ص ٥٣٢ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٠) .

عتبـــه   رضـــا   ليتـــه   عتبْ

وربما عد من الأوزان المخترعة تلك القصيدة التى عنوانها « وصف مرقص » والتى جاء فيها :

طـال عليهـا القدمْ   فهى وجود عدمْ
قد وئدت فى الصبا   وانبعثت فى الهرمْ
بالـــغ فرعون فى   كرمتهـــا من كرمْ
أهرق عنقودهـا   تقدمة للصنمْ
خبـــأهـا كاهن   ناحية فى الهرمْ

وقد التزم شوقى فى كل شطر وزن « مُسْتَعِلُنْ فاعِلُنْ » وهو مالم يقل به أهل العروض فى كتبهم، إلا إذا اعتبرنا هذا من « مشطور البسيط » الذى عده الثقاة من أهل العروض شاذا لا يعول عليه .

والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم فى بحر كالمقتضب ، ذلك الوزن الذى أنكره الأخفش ، والذى لم نعثر له فى شعر القدماء على أمثلة صحيحة النسبة . فقد نظم شوقى قصيدة من هذا البحر فى وصف حفلة رقص بقصر عابدين . وهذه القصيدة تربى على السبعين من الأبيات ، وقد جعل مطلعها :

حفَّ كأسها الحببُ   فهى فضة ذهبُ

وقد نهج فيها شوقى نهج أبى نواس فى نظمه خمسة أبيات من هذا الوزن . وقد جعل أبو نواس مطلع أبياته :

حامل الهوى تعبُ   يستخفه الطربُ

وربما كان هذا تفكها من شوقى بهذا الوزن ، كما تفكه به أبو نواس من قبل ! .

وقد جاء فى رواية « مجنون ليلى » عدة أبيات من وزن لا عهد للعروضيين به ، هى :

زياد ، ماذاق قيس ولاهمّا
طبخ يد الامِّ ياقيس ذق ممّا
الامُّ ياقيسُ لا تطبخ السمّا

ومثل هذا تلك الأنشودة التى جاءت فى الرواية على لسان الحادى :

هلاهلا هيّا اطوى الفلا طيا وقربى الحيّا للنازح الصبُّ

كما جاء بالرواية أنشودة على لسان الحادى أيضا ، شطرها الأول من بحر المجتث . والشطر الآخر عبارة عن تفعيلة واحدة من تفاعيل الرجز ، وهذه الأنشودة مطلعها :

يانجد خذ بالزمامْ ورحّبِ
سر فى ركاب الغمامْ ليثربِ
هذا الحسين الإمامْ ابن النبى

غير أنا نلاحظ فى المجتث هنا أن « فاعلاتن » قد صارت « فاعلاتْ » . وهو مالم يقل به أهل العروض . ولم يرد فى رواية « مصرع كليوباترا » من وزن غريب لاعهد لأهل العروض به إلا ماجاء على لسان كليوباترا :

بل حارس جاف من حرس القصرِ
معربد الخطو من نشوة النصرِ
لاتسع الأرض رجليه من كبرِ

ومثل قول الشاعر على لسان « شرميون » :

ملكتى دعى هذه الفكرْ
جند رومة يعبد البدَرْ
فى سبيلها يركب الغررْ

ومثل غناء « إياس » :

ياطيب وادى العدمْ من منزل
لم تمش فيه قدم للعزل وادٍ خـــلِ
أنـا فيه لحبيبي وحبيبي فيه لى

فنحن نرى فى مسرحيات شوقى أوزانا لم يطرقها الشعراء إلا نادراً قد بدأت تظهر ، وتأخذ مكانها بين الأوزان ، كما بدأت الآذان تألفهـا ، ولم تـكن تستسيغها من قبل ... وقد نهج نهج شوقى فى الشعر المسرحى شعراء محدثون ، وتأثروا به إلى حد كبير .. وقد قلد شوقى فى أوزانه المخترعة صاحب رواية «العباسة» فقال فى روايته على لسان العباسة وعليَّـة :

هـذا أخى جاء يرعى أخى اللهْ
تحنو له العليـا والعز والجاهُ
وتدعم الدنيا والدين يمناهُ

كما جاء فى الرواية قطعة أخرى عدتها ٢١ بيتا ، مطلعها :

هذا دمى القانى قد زان خديك

ولم يرد بديوان العقاد من أوزان غريبة لا عهد لأهل العروض بها إلا قطعة صغيرة عدتها ١٢ بيتا ، ومطلعها :

أبصرت بالموت فى الكرى عميان لا يخطىء العددْ
عميـان حتى لمـا ترى عيناه ما اغتال أو رصدْ
قلت أأنت الذى حمى كل البرايا عن الأبدْ

إلا أن نعد هذا الوزن من «مخلع البسيط» الشاذ على حد تعبير أهل العروض ، وهو الذى تنتهى كل أشطره بوزن « فعو » بدلا من « فعولن » . فإذا صح أن العقاد قد نظم هذه القطعة وهو يعلم برأى أهل العروض فى مثلها أكد لنا أن هذا الشاعر قد درس العروض دراسة دقيقة مستفيضة[١].

(١) موسيقى الشعر : ص ١٩٧ — ٢٠١ من الطبعة الثانية .

وقد حمل الأستاذ العقاد على شوقى حملة شديدة بسبب ما لجأ إليه في رواية « قمبيز » من المغايرة فى الأوزان والقوافى بعد عدد قليل من الأبيات ، وكانت هذه المغايرة هى — أولى الملاحظات التى أخذها على المؤلف فى هذه الرواية ، وهى قصر النفس واضطراب القوافى والأوزان، فإن جمال النظم فى الرواية التمثيلية التى تتلى على الأسماع أن تنسجم القافية ، وألا تفاجىء الآذان بالنقلة البعيدة فى الموقف الواحد ، دع عنك كلام الممثل الواحد ، ولهذا فضل النظم على النثر ، ووجب التلحين والغناء فى هذه المنظومات .

وأيا كان اعتذار الشاعر فى تغيير الأوزان موقفاً بعد موقف فما نخال أحداً يعذره حين يغير الوزن فى البيتين الاثنين يلقى بهما الممثل والممثلان فى الحوار الواحد ، أو فى النفس الواحد . . فإذا أحد البيتين من بحر وقافية ، وإذا البيت الثانى من بحر آخر وقافية أخرى .

نعم إلى هذا الدرك من الخلل والإسفاف هبط شوقى فى نظم الرواية . هبط إليه لغير ضرورة ولغير حكمة ، إذ أن جميع مواقف الرواية التى على هذا النمط مما يسهل نظمه فى بحر وقافية ، ولا سيما تلك البحور السهلة الذلول التى اختارها شوقى ، وخفيت فيها نغمة الوزن حتى لا تحسّ إلا بتلمس وطول إصغاء . ولا نقول ذلك دون أن نشفعه بدليل محسوس لامراء فيه ، فهذه أبيات شوقى كما نظمها فى الرواية . . بدأت الرواية بالموقف الآتى بين تاسو ونفريت :

تاسو — أحوم حول صنمى وحول هذا القدم

نفريت — حول رجلى أنا ؟

تاسو — أجل حول هذا الـ شهد والزبد والنمير الصافى

مابك يانفريت؟ ما هذا الأسى ما بال عينيك تريدان البكا ؟

فهاهنا بيتان اثنان يقولهما تاسو وحده ، كل منهما على بحر وقافية غير بحر الثانى وقافيته .

ومثل آخر: حين يتحادث تاسو ونتيتاس ، فيقول تاسو : وما ذنبى؟ .

فتجيبه نتيتاس :

. . . لقــد أحسنت　　لكن لى أنــا الذنب

أنــا أحببت عابثاً　　سادر القلب جافياً

يعشق الجاه والغنى　　لا يحب الغوانيا

فقد أجابت نتيتاس فى نفس واحد وجواب واحـــد بوزنين وقافيتين .

ومثل ثالث : حين تدعو القهرمانة الجوارى إلى الرقص والتغنى بنشيد فرعون :

قمن إلى اللهو ياعذارى　　وخذن صنجا وخذن دفا

واهتفن بالشعر والأغانى　　واقطعن ليل الشباب قصفاً

وأنشدن مع القوم　　نشيد الملك العانى

بحران وقافيتان فى كلام ممثلة ، وكان من أيسر الأمور أن تلقيه كله من بحر وقافية(١) .

وهذا النقد يبين وجهة نظر الناقد فى تغيير الأوزان والقوافى ، وشدة تمسكه بالوحدة ، ولو فى المقام الواحد ، أو على لسان الممثل الواحد فى الأقل . والدليل على هذا التمسك بوحدة الوزن ووحدة القافية ، ذلك الحوار التهكمى الذى ألفه العقاد فى ختام نقده لرواية قمبيز ، وهو يمثل شوقى بين يدى قمبيز فى حوار طويل بلغ عدد أبياته مائة بيت وثمانية أبيات كلها على نسق واحد من ائتلاف الوزن والقافية . وهذا يمثل الرأى الذى استقر عليه العقاد أخيراً بعد أن كان من دعاة التجديد

(١) رواية قمبيز فى الميزان (للعقاد) ص ١٠ — مطبعة المجلة الجديدة : القاهرة .

فى الأوزان والقوافى ، وإن كان يرى جواز تغيير القافية بعد عدد مناسب من الأبيات ، وجواز الانتقال من بحر إلى بحر عند الانتقال من غرض إلى غرض ، كما سنذكر رأيه بشىء من التوضيح فيما بعد .

* * *

وإذا عدونا هذا الخروج أو هذا التجديد فى الأوزان والقوافى ، ومدى تقبل النقاد لهذا التجديد ، كما سنشير بعد إلى الآراء المختلفة فيه ، فإن الشعراء المعاصرين الذين كتبوا بالأوزان القديمة قد أخذ عليهم ماوقعوا فيه من أخطاء عروضية « وفى وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدق القارىء أنهم يخطئون . هذا مثلا بيت من « الطويل » لعلى محمود طه(١) .

وأصغى إليه الضوء فى صفو جذلان
وأضفى على الوادى شعاع حنان

وهو بيت لا يستوى وزن شطريه اللذين يجريان كما يلى :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

أو أنهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب . وليس الغلط مقصوراً على على محمود طه ، فلمحمود حسن إسماعيل أخطاء مثلها ؛ هذا مثال منها من «الخفيف»(٢) .

طعنة من معاذَ أخرس فوها   فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر

---

(١) من قصيدة (العشاق الثلاثة) ، من « ليالى الملاح التائه » .

(٢) من قصيدة (ثورة الإسلام فى بدر) من ديوانه « هكذا أغنى » .

وشطره الثانى مكسور كسراً لا يجبر ، لأنه خارج على الوزن . وهذا صالح جودت فى ديوانه « ليالى الهرم » قال «من الخفيف» :

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله إلى خلده نبىّ الصليب

وإنما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة « كما » التى يتوقف عليها المعنى . ولنزار قبانى فى أوائل حياته الشعرية «من البحر السريع»(١).

لعنتِ من صفراء جاحدةٍ ماذا تمنيت ولم أفعلِ
ابن ثمانين رضيتِ به لتغرقى فى الذهب المثقلِ

إن فى عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع . . ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هنا مجال ذكرها(٢).

التجديد فى شعر المهجر :

وقـــد ظهر التحرر من تقاليد الوزن والقافية أكثر ما ظهر فى شعر اللبنانيين الذين رحلوا إلى أميركا، وأقاموا فى مغتربهم ، وسموا شعراء المهجر ، حتى أن أكثر الباحثون يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد ، ويعد غيرهم من شعراء الوطن العربى المجددين مقلدين لهم ومتأثرين بهم .

ويعد الأستاذ عيسى الناعورى تلك الظواهر الجديدة فى شعر المهجريين امتداداً للانطلاقة الأندلسية الشعرية التى ظهر فى موشحات أهل الأندلس فإن تلك الانطلاقة الأندلسية لم يتح لها أن تبلغ بموشحاتها وتجديدها فى الشعر مرحلة النضج ، فتؤتى شعراً عميقا خاليا من التلاعب اللفظى ، وكافيا للتعبير عن مختلف النوازع الروحية والإنسانية والاجتماعية « غير أنها كانت تجربة ناجحة جداً لتسهيل الشعر العربى ، ولتحريره من قيود الوزن والقافية . وكان لا بد من انطلاقة ثانية فى سبيل البلوغ بالشعر العربى إلى

---

(١) من قصيدة (خاتم الخطبة) من ديوانه « قالت لى السمراء » .

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص ١٤٥ .

مرحلة العمق والبساطة ، وإلى جعله فنا جميلا يعبر عن خلجات النفس ونوازع الحياة بغير افتعال أو زخرفة لفظية .

« ولقد جاءت هذه الانطلاقة الثانية بعد قرون من تاريخ الانطلاقة الأولى . وكما كان الذين جاءوا بالأولى من العرب الذين عاشوا فى الغرب ، كذلك جاءت الثانية على أيدى العرب الذين هاجروا من بلادهم إلى المهاجر الأمريكية . وقد ساعد على خلقها الجو الجديد الذى عاش فيه شعراء المهجر فى هذا القرن العشرين ، والآداب الغربية التى اتصلوا بها وبأهلها ، والحرية الواسعة التى امتلأت بها نفوسهم ، فراحت تجود بالكثير من الجميل المطرب والرقيق المؤثر والناعم الممتع .

« وجدير بالذكر أن شعراء المهجر ـ وأسبقهم شعراء الرابطة القلمية ـ قد استفادوا من انطلاقة الأندلس الأولى فى طرائق النظم ، فقد وجدوا الطريق أمامهم مشرقة ، وليس عليهم غير أن يطوروها التطور الذى يقتضيه الفن الرفيع ، ويبلغوا بها المرحلة التى تجعل من الشعر رفيقاً للنفس ، وتصويراً للاحساس .

« وكذلك استفاد المهجريون كثيرا من الآداب الغربية التى عرفوها فى أوجها فقد كان فيهم المطلعون على الآداب الروسية والانجليزية والفرنسية ، وعلى كثير من المترجم عن الألمانية والإيطالية . وباطلاعهم هذا استطاعوا أن يجمعوا فى انطلاقتهم الجديدة بين قوة المعانى ، وصدق التعبير ، وبراعة الصور ، وبساطة الصياغة وموسيقيتها . فقد أدركوا أن الشعر فن جميل يعبر عن تجربة حقيقية وانفعال صادق قبل كل شىء ، وليس مجرد صناعة كلامية يتجرأ عليها من يشاء . وأدركوا أن صدق التعبير وبساطته عنصر رئيسى ، كما أن الموسيقى هى أيضاً عنصر رئيسى آخر ، وهكذا جاءوا إلى جانب الشعر الكلاسيكى التقليدى ، الذى أغنوه بجمال المعانى الجديدة ، بشعر آخر جميل ، غنى بالموسيقى والألوان والصور الحية البديعة(١) . ويذكر المؤلف

(١) عيسى الناعورى (أدب المهجر) ٢٣٧ — دار المعارف : القاهرة ١٩٥٩ .

بعض صنيع المهجريين فى أوزان الشعر وموسيقاه ، ويشير إلى تلاعبهم بالتفعيلات ، وإيثار بعضهم بناء القصيدة على تفعيلة واحدة ، كما يشير إلى تنوع القافية فى قصائدهم ، وإلى أثر هذا فى موسيق الشعر ، ويرى أن ما صنعه أولئك الشعراء حفظ للشعر روحه العربية وموسيقيته الفنية. وذلك فى قوله : « وقد وصل بعض المهجريين، كما وصل بعض الأندلسيين من قبل، إلى جعل التفعيلة الواحدة أساساً للقصيدة ، فتلاعبوا بالتفاعيل كما طاب لهم . ومن ذلك قصيدة « النهاية » « لنسيب عريضة » التى يثور فيها لكرامة أمته وحريتها ، ويعرب عن شدة نقمته على الخنوع والمذلة ، فيقول :

كفِّنوه ! وادفنوه ! أسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق
ربّ ثار ، ربّ غار ، ربّ نار حركت قلب الجبان
كلها فينا ، ولكن لم تحرك ساكنا إلا اللسان

ونلاحظ هنا الخروج الكلى على نظام التفاعيل التقليدى ، ولكننا نجد التماسك الموسيق والتناغم باقيين بكثير من الجمال والتأثير . لأن القافية تنوعت تنوعا غنائيا بارعاً فيها ، مما حفظ للشعر روحه العربية ، وأصالته الموسيقية الفنية معاً ، ولم يتحول إلى تعابير نثرية جامدة ، أو استعارات وتشابيه مفتعلة افتعالا .

وهذه أبيات من قصيدة للشاعر إلياس فرحات من ديوانه « أحلام الراعى » يصف فيها حلما جميلا :

فى مسرح الشاء الفسيح الخصيب بين رياض تنبت العافيه
فوق بساط سندسى قشيب تحت سماء رحبة صافيه
أطلقت أغنامى ترعى وتجترْ
والزنبق النامى للفجر يفترْ

والنرجس النعسان من سهرة الأمسِ
قد أطبق الأجفان خوفا من الشمسِ

وهناك أناشيد تلاعب فيها «شفيق معلوف» بالتفاعيل، مثل مطولته «عبقر» مثل قوله:

والتجأت إلى الوكور الحسان خائرة القوى
تكسّر الأغصان وتستر الكوى
كيلا تراها العيون .. واختلجت على الركود الغصون
صفراء تقشعر أوراقها . . راوية حال بنات الهوى[1].

آراء فى التجديد العروضى

وكان من أقدم الذين حاولوا التحلل من قيد القافية، جميل صدقى الزهاوى الذى صاغ عدداً من قصائده شعراً مرسلا، ودافع عن هذا الشعر الذى قال إنه استحدثه فى الشعر العربى «مطلقاً إياه من قيد القوافى، ذلك القيد الثقيل الذى تبرم به الشاعر، وحببته الألفة إلى السمع» قال: «وما أرى لالتزامه من مبرر غير أنه تراث الماضى الذى بقى دهراً يشل الشعر فى مجموعه، فلا يمنحه حرية لإيراد القصص وبث الآراء والوصف كما ينبغى، ولا يدله فى الموسيقى التى تجعل الشعر شعراً، ألا وهى الوزن. وحسبك دليلا أن البيت الواحد يتمثل به الكاتب، فيلذه القارىء عارفا أنه شعر من غير أن يسأل عن موافقته لرديفه فى القافية.

« ما أغنى أرجل غوانى الشعر عن خلاخيل القافية، وأغنى السامع عن سماع وسوستها التى تشوش عليه موسيقى الوزن!.

---

(١) أدب المهجر: عيسى الناعورى ٢٤٢ .

« ومن نكد الشعر العربى أن قيد القافية فيه أثقل منه فى الشعر الغربى ، لضرورة مراعاة الإعراب ومقدار الحركات قبله وتماثلها ، فوق التزام الروىّ . وجعل الشعر العربى بطىء التطور بحسب الحاجات العصرية التى لا يشبعها ذلك القديم الضيق .

« وإنى لا أريد اليوم رفع القافية من كل أقسام الشعر ، فذلك عسير على الأذواق التى ألفتها منذ عصور طويلة وأحقاب بعيدة . ولكن أى بأس فى أن يوجد نوع من الشعر مرسل ، كما يوجد المقيد ، وأن يكون هذا النوع خاصا بالقصص والوصف والجدل والحكم ، حيث ينبغى أن يسير على صوت موسيقى الوزن حراً طليقا فى مجال واسع ، ولا يرسف فى قيوده مثقلا(١) .

فأنت ترى فى هذا الكلام أن الزهاوى لا يعيب فى التزام القافية إلا صعوبتها وعجزها عن تحقيق ما يريد الشاعر بثه من المعانى والأفكار . ويبدو من كلامه أيضاً أنه لا يدعو دعوة صريحة إلى هذا الشعر المرسل إلا إذا وجد ما يقتضيه ، أى أنه لا ينكر القافية فى كل شعر ، وإنما يرى أن يكون فيه ما التزم القافية ، وما هو خال من الالتزام لمساعدة الشاعر على تحقيق ما يريد ، وهو وإن كان قد نظم عدداً من القصائد المرسلة لا يزال متردداً بين هذا وذاك . ومن هنا لا نستطيع أن نعده صاحب دعوة، ولا زعيم مذهب يأخذ نفسه بمبادئه ، ثم يوالى الدعوة إليه ، ولكنه يرى فى الإرسال تيسيراً وتخفيفا ، من غير إصرار . ويزيد هذا الرأى وضوحاً اقتراحه للخلاص من عبء القافية ، وهذا الاقتراح يرمى إلى محافظة الشاعر على البحر ، والتزام وزنه فى جميع أبيات القصيدة ، مع جواز تغيير القافية بعد عدد من الأبيات . وذلك فى قوله : « لا أصر على التزام القافية ، ولا أجمد على الأوزان الستة عشر ، ولكنى أقول بالمحافظة على الجزالة العربية ، والأسلوب والشعور العربيين . إن خير طريق للخلاص من

(١) الزهاوى وديوانه المفقود ١٩٤ .

عبء القافية هو أن يحافظ الشاعر فى قصيدته على البحر ، وأن ينتقل بعد بضعة أبيات إلى روىّ جديد ، فإن القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة ، مع مناسبة بعضها لبعض ، فيجعل لكل مطلب رويا(١) .

فالزهاوى فى هذه الكلمات يبدو فى صورة المتردد بين الحفاظ على القديم المأثور ، والثورة على تلك القيود التى تحد من حرية الشاعر ، أو بعبارة أخرى هو من الذين يتوجسون خيفة من ثورة المحافظين إذا ما جهر برأيه الصريح ، ودعا إليه فى إيمان وإصرار .

العقاد والشعر الجديد :

وكان فى طليعة المجددين فى مصر العقاد والمازنى وشكرى ،الذين يصرّ بعض النقاد والباحثين على تسميتهم «جماعة الديوان» وأرى أن الذين أطلقوا هذه التسمية لم يتحروا الدقة فى هذا الإطلاق ، أى فى هذه الإضافة إلى الديوان ، لأن « الديوان » كما قلنا من قبل لم تصدر منه إلا حلقتان بقلم العقاد والمازنى ، وليس فيها شىء كتبه عبد الرحمن شكرى ، بل على العكس من ذلك تناول المازنى شكرى فى الديوان تناولا لا يخلو من العنف والقسوة ، إذ سماه « صنم الألاعيب » . ولست أرى أن الصداقة التى جمعت بين هؤلاء الثلاثة فى أول الأمر ، أو الاتفاق فى المشرب ، وفى الدعوة إلى التجديد ، ليس كل ذلك كافياً لأن يعدّ عبدالرحمن شكرى من جماعة « الديوان » الذى لم يكتب فيه سطراً ، وإنما هوجم فيه هجوماً لا يخلو من قسوة كما قلت . كان هؤلاء المجددون فى طليعة الذين ثاروا على القافية أولا ثم على الوزن آخرا . فقد نظم عبد الرحمن شكرى من الشعر المرسل قصيدته التى سماها « كلمات العواطف » التى أنهى بها الجزء الأول من ديوانه « ضوء الفجر » ، كما نظم من هذا

---

(١) الزهاوى وديوانه المفقود : ص ١٩٠ .

الشعر أقصوصتين فى الجزء الثانى إحداهما « واقعة أبي قير » والأخرى « نابليون والساحر المصرى » .

وقد تنبأ العقاد بفشو هذه النزعة التجديدية فى قوله « لا مكان للريب فى أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى . فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر » . ثم أشار العقاد إلى ما فى ديوان شكرى من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وما فى ديوان المازنى من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ويرى أن هذا ليس غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكنه يعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد « إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى ، لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد ، وتجتزىء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الموحدة .

ويرى العقاد أن هذا المذهب الذى ينادى بالقافية المرسلة لم تكن العرب تنكره كما نتوهم ، فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية واستدل على ذلك بقول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك

بملك يــــدى أن الكفاء قليل

رأى من رفيقيه جفاء وغلظة ... إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقالت أقلا واتركا الرحل إننى ... بمهلكة والعاقبات تدوز
فبيناه يشرى رحله قال قائل ... لمن جمل رخو الملاط نجيب

وبعض هـذه القوافى المرسلة قريبة مخارج الروىّ، وبعضها تتباعد مخارجه، ولو أتيح لهم لتوسعوا فى القافية المرسلة، وطرقوا فى موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة. غير أنهم كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائى Lyric Poery » بالظهور والانتشار وكانوا لا يعانون مشقة فى صوغ هذه الأشعار فى قوالبهم، فلم يلجئوا إلى إطلاق القافية، ولاسيما فى شعر يعتمد فى تأثيره على رنته الموسيقية[١].

ويبدو أن العقاد وصديقيه ـ شكرى والمازنى ـ كانوا مدفوعين إلى هذا الرأى بدافع الدعوة إلى التجديد التى كان يحملون لواءها فى أوائل هذا القرن من ناحية، وبما قرءوا من الشعر الأوربى الذى لا يلتزم القافية ولا يتقيد بها، وما رأوا فى عدم التقيد من السعة والثراء والاستجابة للتعبير عن كل ما يراد التعبير الشعرى عنه، فأرادوا للشعر العربى الجديد مثل تلك السعة..

ولـكن العقاد عدل عن هذا الرأى فيما بعد، وذكر أنه هو وصديقه المازنى كانا يشايعان زميلهما شكرى بالرأى فى إهمال القافية دون استطابة إهمال القافية بالأذن، وأنه هو نظم القصائد الكثار من شتى القوافى، ولـكنه طواها كلها، لأنه لم يستسغها، ولم يطق تلاوتها بصوت مسموع، وإن قل نفوره من قراءتها صامتة. ولـكنه أراد إفساح الفرصة للتجربة عسى أن تكون النفرة عارضة لقلة الألفة، وطول العهد بسماع القافية. وأشار إلى أنه يوم كتب هذه المقدمة سنة ١٩١٤ كان يحسب أن المهلة لانتشار القصائد المرسلة لا تطول حتى تألفها الآذان، وما هى إلا سنوات عشر أو عشرون ثم نستغنى عن القافية حيث نريد فى الملاحم والمطولات

(١) مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى، وانظر (مطالعات فى الكتب والحياة) ص ٢٨٠.

والمعانى الروحية التى لا تتوقف عن الإيقاع . ثم ذكر أنه اليوم ـ سنة ١٩٤٤ ـ بعد انقضاء ثلاثين سنة على تلك المقدمة ، لا يزال ينقبض لاختلاف القوافى بين البيت والبيت عن الاسترسال فى السماع ، ويفقد لذة القراءة الشعرية والنثرية على السواء ، إذ هى لا تطرب بالموسيقى ، ولا بالبلاغة المنثورة التى لا نترقب فيها القافية بين موقف وموقف لسهونا عنها بمتابعة القراءة . وذكر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء ، وأن الأبيات الأربعة التى نقلها عن الشاعر القديم اختلف فيها حرف الروىّ ، ولم تختلف فيها الحركة فى جميع الأبيات للزوم الضم فيها جميعا ، والضم حركة كالحرف فى الآذان ، وإن لم تكن مثله عند العروضيين والنحاة(١).

ثم شرح العقاد أثر الألفة والارتياح إلى سماع القافية فجعله يتفاوت بين مراتب ثلاث :

فالقافية تطرب حين تأتى فى مكانها المتوقع ، وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنغمة التى تشذ عن النغمة السابقة والمرتبة المتوسطة بينهما هى التى لا تطرب ولا تصدم ، بل تلاقى السمع بين بين ، لا إلى الشوق ولا إلى النفور .

فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان .

وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطّرد عليه ، ويلوى به ليا يقبضه ويؤذيه .

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع .

---

(١) فصول من النقد عند العقاد : تقديم محمد خليفه التونسى ٣٠٨ (مطبعة دار الهنا — القاهرة) .

وربما زاد هذا التصرف فى متعتنا الموسيقية بالقافية ،ولم ينقص منها إلى حد التوسط بين الطرب والإيذاء . فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة ،فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف .

وكانت الفترة التى مضت منذ ابتداء التفكير فى الشعر المرسل ذات فائدة كبيرة ، لأنها كانت فترة تجربة « عرفنا فيها ما نسيغ ومالا نسيغ فعدل الشعراء عن تجربة الشعر المرسل الذى تختلف قافيته فى كل بيت ، وجربوا التزام القافية فى المقطوعات المتساوية أو فى القصائد المزدوجة والمسمطة وما إليها ، فإذا هى سائغة وافية بالغرض الذى نقصد إليه من التفكير فى الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقية ، وتعين الشاعر على توسيع المعنى ، والانتقال بالموضوع حيث يشاء . ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية فى الشعر العربى قد حلت على الوجه الأمثل ، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذى جربناه وألفناه . .

وهذا الحل الذى اقترحه العقاد لا يقف عند مشكلة القافية ، وما يجد بعض الشعراء من العنت فى التزام وحدتها ، بل إن العقاد اقترح حلا لصعوبة التزام البحر الواحد فى الملاحم والمطولات ، وهو تغيير البحر عند الانتقال من موضوع إلى موضوع ،وفى ذلك يقول : « فى وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا : ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل فى بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع . وكلما انتهى من مقطوعة بدأ فى قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار ، ويمضى القارىء بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمضى فى قراءة ديوان كامل ، لا يريبه منه اختلاط الأوزان والقوافى ، بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد[1] .

---

(١) فصول من النقد عند العقاد : ٣١٠ .

وهكذا نرى العقاد فى هذا الرأى الجديد ، أو بهذ الاقتراح الجديد ، حريصاً على الأوزان ،وحريصا على القوافى ، مع تحديد مدى التجديد فى هذا الميدان فى ذلك الرأى الذى شرحه فيما يتصل بالأوزان والقوافى ، ويقول إن المراحل التاريخية الطويلة تؤكد أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذى ينمو ويتنوع ، ولا يبطل أو ينقص ، « وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجديد إلى غير نهاية فى المستقبل ، ولا حاجة بأحد إلى إبطاله أو نقصه لغرض من أغراض الفنون ، إلا أن يكون هناك غرض سيء لا يخفى على طلابه ، أو يكون هناك قصور عن القدرة الفنية يخفى على أنفسهم ، وهم يحسونه ولا يعلمون» . ثم لا يقبل العقاد الحجة فى تغيير الفنون التى تنادى بأن الفن بغير قاعدة أسهل من فن القواعد ، وبأن سهولة عمل الشعر بغير أوزان العروض مسوغة للتخلص من صعوبة الأوزان ، إن صح أن فيها صعوبة على الفنان . ويرى أنها حجة غير جدير أن يستمع إليها فى الشعر العربى ، فإن « أحرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم أناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه من الجودة والوفاء ، وأصبح لهم مزية ينفردون بها بين الأمم الإنسانية جمعاء . فإن الأمم لا تستوفى التمام فى مزية من مزاياها لتنقصها وتلغيها وتمحوها من الوجود أبدا لغير ضرورة ، بل حقيق بها أن تحتمل الضرورات لتحتفظ بها وتصونها ، وهى ثمن الجمال الذى لا بدله من ثمن... فإذا كانت مزيتنا فى فننا العربى تتجدد على قوامها الذى حفظه لنا الزمن ، فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيعه . . لاجرم نصونه معه : وهو عليه حفيظ أمين [1] .

وبهذا العرض نستطيع أن نتصور رأى العقاد الذى يمثل فى أوله دعوة إلى التحرر والتجديد مع ترقب للذوق الأدبى العام وانتظار لثمرة التجربة ، واستعراض للحجج التى يتذرع بها المجددون ، ثم إعادة النظر فى ضوء

---

(١) التجديد فى الشعر العربى ، مقال للعقاد فى « منبر الإسلام » العدد الخامس من السنة العشرين فى أكتوبر سنة ١٩٦٢

التجارب الكثيرة ، والاتجاه إلى ما ينبغى أن تكون عليه أصول الفن ، مع تفهم حقيقة هذا الفن وطبيعته وخصائصه فى الأمة التى رعته واعتزت به .

الشعر الجديد كما يراه الدكتور طه حسين :

أما الدكتور طه حسين فإنه يرى أن النزعة إلى التجديد فى الأوزان والقوافى دعوة غير منكرة ، بل إنها ليست دعوة جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ، وشعراء من غير العرب . وإنما الجدير بالبحث فى الشعر الجديد ، هو البحث عن توافر الأسس التى يجب أن ترعى فى الفن الشعرى ، والخصائص التى ينبغى أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص ؛ واستطاع أن يمتعنا ، وأن يؤثر فى نفوسنا الأثر الذى نعرفه لهذا الفن ، ونتوقعه منه . وكان ذلك فى مقال نشرته مجلة « الأديب » وجاء فيه :

« مسأله الشعر الحديث يكثر فيها الكلام ، ويتصل فيها الأخذ والرد دون أن نرى من هذا الشعر الحديث شيئا يفرض نفسه على الأدباء فرضا ، بل دون أن نرى منه شيئاً ذا طائل . وأنا أعلم أن من الشباب طائفة يرون لأنفسهم الحق فى أن ينحرفوا عن مناهج الشعر القديم ، وعن أوزانه وقوافيه خاصة . ولست أجادلهم فى هذا الحق ، بل ليس لى أن أجادلهم فيه ، فأوزان الشعر القديم وقوافيه لم تتنزل من السماء . وليس ما يمنع الناس أن ينحرفوا عنها انحرافا قليلا أو كثيراً أو كاملا .

ولكن للشعر ، قديما كان أو حديثا ، أسساً يجب أن ترعى ، وخصائص يجب أن تتحقق . فليس يكفى أن ينشىء الإنسان كلاما على أى نحو من أنحاء القول ، ثم يزعم لنا أنه قد أنشأ شعرا حديثا ، وإنما يجب أن يحقق فى هذا الكلام الذى ينشئه أشياء ليس إلى التجاوز عنها سبيل .

فالشعر يجب أن يبهر النفوس والأذواق بما ينشىء فيه الخيال من الصور ،

ويجب أن يسحر الآذان والنفوس معاً بالألفاظ الجميلة التى تمتاز أحيانا بالرصانة وتمتاز أحيانا أخرى بالرقة واللين ، وتمتاز كل حال بالامتزاج مع ما تؤديه من الصور لتنشىء هذه الموسيقى الساحرة التي لا تنشأ من انسجام الألفاظ فحسب ، ولا من التئام الصور فحسب ، وإنما تنشأ من هذه الائتلاف العجيب بين الصور فى أنفسها وبينها وبين الألفاظ التى تجلوها ، بحيث لا يستطيع السمع أن ينبو عنها ، ولا تستطيع النفس أن تمتنع عليها ، ولا يستطيع الذوق إلا أن يذعن لها ويطمئن إليها ، ويجد فيها من الراحة والبهجة ما يرضيه .

فإذا استطاع الذين يحبون هذا الشعر الحديث أن يقدموا إلينا منه ما يمتعنا حقا فمن الحق أن ننكره ، أو نلتوى عنه ، لا لشىء إلا لأنه لم يلتزم ما كان القدماء يلتزمون من الأوزان والقوافى .

وابتكار الشعر الحديث ، والافتنان فى هذا الابتكار ليس شيئا يمتاز به شعراء العرب المعاصرون عن الأمم الأخرى ، وإنما هو شىء قد سبق إليه شعراء الغرب منذ وقت طويل . فشعراؤ ناحين يجددون لا يبتكرون ، وإنما يقلدون قوماً سبقوهم ، وليس عليهم بأس إذا أجادوا وأحسنوا وعرفوا كيف يبلغون من نفوس معاصريهم ما بلغ شعراء الغرب من نفوس الغربيين على ما يكون بين الغربيين من اختلاف اللغات وتباعد الأذواق ، بل ليس شبابنا من العرب المعاصرين حين ينشئون شعرهم الحديث مبتكرين بالقياس إلى الشعراء القدماء من العرب ، فما أكثر ما تطورت أوزان الشعر العربى القديم وقوافيه ! .

والدارسون للأدب العربى يعلمون حق العلم أن الشعر العربى لم يكد يعيش نصف قرن بعد ظهور الإسلام حتى أخذت أوزانه تخضع لألوان من التطور دخلت عليه الموسيقى التى جاءت بها الشعوب المغلوبة ، ودخلت عليه حضارة جديدة لم يألفها الشعراء العرب الجاهليون ، فتغيرت النفوس ، وتطورت الطباع ، ورقت الأذواق وصفت .

ولم يكن للشعر بد من أن يتأثر بهذا كله ، ويصبح ملائما للحضارة الجديدة، وما أنشأت من طباع جديدة وأذواق جديدة أيضاً ، وقصرت أوزان الشعر وخفت لتكون ملائمة للتوقيع الموسيقى الحديث . وظهر ذلك التطور أول ما ظهر فى الحجاز ، وفى المدينتين المقدستين بنوع خاص . وكان الحجاز جديراً بأن يكون قلعة المحافظة فى الأدب العربى ، ولكنه كان السابق إلى الترف ، والسابق إلى الموسيقى ، والسابق إلى الغناء ، والسابق بحكم هذا كله إلى تطوير الشعر لترقيق ألفاظه وتقصير أوزانه وتحضير صوره ..ولا أذكر ما طرأ فى العراق من ألوان التطور الذى عرض للأدب كله شعره ونثره منذ منتصف القرن الثانى للهجرة . فأما ما طرأ على الشعر فى الأندلس فهو أظهر وأشهر وأقرب إلى أوساط المثقفين من أن أحتاج إلى الوقوف عنده .

فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ، ولينشئوا لنا شعراً حرا أو مقيداً جديداً أوحديثا ، ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائعاً ، ويومئذ لن يروامنا إلا تشجيعا أى تشجيع ، وترحيباً أى ترحيب ، ودفاعاً عنهم إن احتاجوا إلى الدفاع (١) .

وكان الدكتور طه فى هذه الكلمة يؤكد ما سبق أن أوجزه فى حديث نشرته له مجلة « الآداب » البيروتية فى سنة ١٩٥٧ فى صورة جواب على سؤال وجه إليه يتعلق بحركة الشعر الجديد المتمرد على عمود الشعر العربى المعروف ، والمعتمد على التفعيلة ، فقال فى الجواب : لا أرى بهذا التجديد فى أوزان الشعر وقوافيه بأسا ، ولا على الشباب المجددين أن ينحرفوا عن عمود الشعر ، فليس عمود الشعر وحيا قد نزل من السماء . . وقديما خالف أبو تمام عن عمود الشعر ، وضاق به المحافظون أشد الضيق ، وهو زعيم الشعر العربى كله غير منازع .

والشعر تعبير عن العاطفة وما يثور فى النفوس من دقائق الشعور ،

---

(١) طه حسين (مسألة الشعر الحديث) مقال فى مجلة « الأديب » البيروتية — عدد مايو سنة ١٦٦٠ .

وما يؤثر فيها من صور الجمال وحقائق الحياة على اختلافها . وهو من أجل ذلك يتأثر بالعصر وبالبيئة وبظروف الحياة التى تختلف على مر الزمان . ولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن العمود القديم ، أو خالف عن الأوزان التى أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر فى أمرين :

أولهما : الصدق والقوة وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عربيا لا يدركه فساد اللغة،ولا الإسفاف فى اللفظ. وقديما قال أرسطاليس : « يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية » ، فلنقل نحن : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية ! .

أهداف التجديد : هل تحققت ؟ :

وقد شرح دعاة التجديد التعلات التى يتعللون بها فى الخروج على التقاليد ، والدعوة إلى الثورة عليها والتحرر من قيودها ، وقد تعرض بعضهم للأسباب التى حملتهم على هذه الثورة ، وقد نجد كثيراً من هذه الأسباب معقولا ومقبولا إذا قسناه بقياس العقل والمنطق ، وقد نتردد فنيا فى قبوله ، ولكن بعضهم نبه إلى الخطر الكبير الذى تعرض له الشعر العربى من إفساح المجال وفتح الباب على مصراعيه ، وما أدى إليه ذلك من كلام لا اعتبار له فى مجال الفن الأدبى ، ولا يمكن حسبانه شعراً جديداً، ولا شعراً قديماً .

فبعض النقاد يؤكدون أن الذين يدافعون عما يسمى بالشعر القديم يجدون الصواب إلى جانبهم ، لأنهم يقرءون الغث من الإنتاج الشعرى الذى ينشر بكثرة فى هذه الأيام لأدباء ناشئين ، أقل ما يقال فيهم أنهم مراهقون يتواثبون على الشعر ، والشعر منهم براء . فإذا كانت الغاية

---

(٢) مجلة « الآداب » البيروتية : من حديث الدكتور طه حسين مع الكاتبة عايدة مطرجى إدريس — عدد فبراير سنة ١٩٥٧ .

من الدفاع عن الشعر القديم هى كونه شعراً قوياً معبراً سليما فى اللغة والنظم ، وإذا كانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث هو كونه ضعيفاً ضيق التعبير والأبعاد ، وفى أكثر الأحيان ليس سليما فى اللغة والنظم ، فلأن هناك بعض الشعراء المحدثين متطفلون على الشعر ، ويسيئون إلى سمعته بما يقدمونه من إنتاج .

أما إذا كانت الغاية من الدفاع عن الشعر القديم بسبب محافظته على العمود الشعرى والتفعيلات التقليدية ، وكانت الغاية من الهجوم على الشعر الحديث لكونه قد ابتكر قوالب جديدة له ، فتخلى عن العمود الشعرى وعدد تفعيلاته فى القصيدة الواحدة ، فإن هذا الموضوع بحاجة إلى نقاش موضوعى مدروس .

ويرى هؤلاء أن الشعر فى أى زمن إنما يعبر عن عصره ، وأن القرن العشرين يكاد يكون ذروة فى الإنسانية ، ولكن بالتالى يكاد يكون ذروة مأساة الإنسانية . . ومن أجل التعبير عن حقيقة المشاعر التى تحملها الإنسانية فى أعماقها كان لا بد للشعر أن ينطلق ويتحرر من القيود التى كانت تلزمه أن يكون فى قالب معين . . ولقد تجاوب شعر اليوم مع إنسان اليوم ، وعبر الشاعر تعبيراً صادقاً مخلصاً عن أفكار هذا العصر ، وهذا يكفى . وليس من المهم أن يتقيد الشاعر بعمود الشعر حتى نحكم عليه بأنه شاعر حقيق . المهم أن يكتب شعرا . والشعر فى قوالبه الجديدة لم يعدم أهميته وإبداعه وابتكاره . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نحكم بعدم وجود صراع بين قديم وجديد ، ولكنه صراع بين أفكار قديمة وأفكار جديدة ، وليس صراع قالب وقالب وتفعيلة وتفعيلة : إنه صراع بين مدنية إنسان ذلك العصر ومدنية إنسان هذا العصر(١) .

ويرى بعض النقاد المعاصرين أن التضحية بالوزن والموسيقى والقافية

---

(١) ياسين رفاعية : (الصراع بين الشعر القديم والحديث) — مقال فى مجلة الأديب البيروتية — عدد يونيو سنة ١٩٦٢ .

فى الشعر العربى قد استطاعت أن تعوضنا عنها مزايا فنية لم تكن لتتحقق فى نظرهم مع وجود الأوزان والموسيقى والقوافى ، أى أن هذه التضحية كانت فى مقابل فوائد ومزايا هى فى نظرهم أهم من الاحتفاظ بتلك القيود الشكلية . وقـــد شرح رجاء النقاش بعض هذه المزايا فى قوله :

نحن نرى مثلا أن الخروج على القافية ووحدة البيت قد أعطانا مسرحية شعرية ناجحة هى مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى عن « جميلة » . ومن الواضح أن الشعر فى هذه المسرحية قد استفاد من إمكانيات الشعر الجديد فائدة كبيرة ، وتخلص من المشكلة التى وقع فيها شوقى وعزيز أباظة عندما كتبا مسرحا شعريا . فمسرح شوقى وعزيز أباظة هو فى حقيقته مجموعة من القصائد المنفصلة التى يلقيها بعض الأشخاص على المسرح . أما الشرقاوى فقد خلق حواراً شعرياً حقيقياً مما يجعلنا نشعر بالفعل أن هناك أشخاصاً يتحركون على المسرح ويتبادلون الحديث ، بينما نجد عند شوقى مثلا أن قيس يقف فى مسرحية « مجنون ليلى » ليلقى قصيدة كاملة هى قصيدة « جبل التوباد » المشهورة ، وهو يلقيها موجهاً حديثه إلى المشاهدين لا إلى أشخاص آخرين فى المسرحية ، كما ينبغى أن يفعل أى كاتب مسرحى حقيقى ... ورغم أن القصيدة رائعة فنحن لا نشعر أنها جزء من بناء المسرحية الأساسى .

هذه ميزة حقيقية كسبها الشعر الجديد الذى خرج على الوزن وعلى وحدة البيت ، وتخلى عن القافية وعن وحدة الشطر . وهناك ميزات أخرى كثيرة كسبناها ـ فى الشعر الجديد ـ بدلا من القيود الفنية الأخرى التى تخلى عنها .

هناك مثلا ظاهرة « التجسيد » فى الشعر الجديد ، فقد انصرف الشاعر إلى الاهتمام ببناء قصيدته أكثر من اهتمامه بالبحث عن القافية أو الوصول إلى الانسجام والتماثل بين الشطرين . . . هناك ـ مثلا ـ قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان « لحن » يصور لنا فيها الشاعر تجربة إنسانية

هى تجربة الحب الفاشل بسبب الاختلاف الاجتماعى بين الحبيبين . ولكن الشاعر لم يقدم لنا هذه التجربة فى بيت أو بيتين بل « جسدها » فى قصة شعرية رمزية رقيقة ، والشاعر العراقى بدر شاكر السياب عندما أراد أن يحدثنا عن مأساة العراق فى عهد نورى السعيد كتب قصيدة بعنوان « مدينة بلا مطر » ، صور فيها مدينة قديمة هجرها إله الخصب فجف كل شيء فيها، وأخذ الأطفال والرجال والنساء يصرخون ويتوسلون حتى استجاب لهم الإله الغاضب، فعاد المطر من جديد، وعادت معه الخصوبة والحياة .

وهكذا أصبح فى الشعر العربى لون آخر من الشعر الغنائى الذى يعبر فيه الشاعر تعبيرا مباشرا مكشوفا عن عواطفه وأفكاره . ورغم أن الشعر الشعر العربى قد أنجب شعراء عباقرة فى ميدان الشعر الغنائى فإننا بحاجة إلى ألوان أخرى من الشعر فتح الشعر الجديد بابها أمام الشاعر العربى .

وهكذا فإن حركة الشعر الجديد التى تخلت عن وحدة القافية وتخلت عن وحدة البيت قد أعطتنا بدلا منهما أشياء أهم وأخصب(١) .

وكذلك شرح الشاعر « بدر شاكر السياب » رأيه فى ثورة الشباب على تقاليد الشعر العربى ، ورأى أن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطور ، لأنها استعراض للماضى ؛ وإهمال للفاسد منه ، والسير بالشيء الحسن إلى الأمام، أما الثورة على القديم — لمجرد أنه قديم — فإن الشاعر يصفها بالجنون والانتكاس ، إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا ؟ .

ويرى أن الشعراء الشباب لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ، ولكنهم طوروا بعض العناصر التى اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعرى العربى ، وتخلصوا من بعض العناصر التى اعتقدوا أنها أصبحت فاسدة . وقال إن الثورة على القوافى ليست وليدة

(١) رجاء النقاش — أخبار اليوم : ص ٦ من العدد ٩٦٤ فى ١٩٦٣/٤/٢٧ .

اليوم ، فلنبحث عن أصولها عند الأندلسيين ، ولكن الأسباب التى دعت الأندلسيين إلى ذلك غير الأسباب التى تدعو الشعراء المحدثين إلى هذه الثورة ، فأسباب ثورة الأندلسيين كانت موسيقية فى أكثرها .

ثم أرجع الشاعر ثورة المعاصرين على القافية الموحدة إلى ثلاثة أسباب :

أولها : أن كثيراً من الألفاظ التى كان يستعملها الأقدمون ، وكانوا لا يجدون فى استعمالها شيئاً من الثقل والغرابة : أصبحت ألفاظاً مهملة « فبينما كان فى وسع الشاعر الجاهلى أن يكتب قصيدة على قافية اللام مثلا ، تتألف من ستين بيتاً ، نرى الشاعر الحديث لا يستطيع أن يستعمل من هذه القوافى الستين سوى عشرين أو أقل ، فالسجنجل والمتعشكل والكلكل وغيرها أصبحت كلمات أثرية ، منقرضة أو شبه منقرضة .

والسبب الثانى : حرص الشعراء المحدثين على الوحدة ، وثورتهم على وحدة البيت ، فقد أصبح الشاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء ، بحيث لو أخرت أو قدمت فى ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها ، أو لفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها على الأقل فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة فى سبيله هذا ؟ .

والسبب الثالث : رغبة الشاعر الحديث فى خلق تعابير جديدة ، فقد شبعنا من تلك القوالب التى تفرضها القافية عليه : الجحفل الجرار ، والشفير الهارى ، والخيال أو النسيم السارى ، والصيب المدرار . . هذه الصفات والموصوفات التى تتكرر قوافى لكل القصائد التى يجمعها بحر واحد أورویّ واحد.

أما الثورة على الأوزان فيرى الشاعر أنه لا بد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ، فالشكل تابع يخدم المضمون ، والجوهر

الجديد هو الذى يبحث له عن شكل جديد ، ويحطم الإطار القديم ، كما تحطم البذرة النامية قشورها .

ولكنه يقرر مع الأسف أن التجديد الهائل الذى تناول الشكل ، لا يتناسب مع التجديد الضئيل الذى تناول المضمون . « ويقودنا هذا إلى الاعتراف بأن ثورة الشعراء الشباب على الشكل ، على القوافى والأوزان ، ثورة سطحية ، وأنها إذا بقيت على ما هى عليه ستعود على الشعر العربى بأبلغ الضرر . ثم يقول :

« لقد ثرنا على القافية والوزن التقليديين لأسباب من أهمها تحقيق وحدة القصيدة ، ولكن دعونا نقرأ هذه القصيدة « سوق القرية » للشاعر عبد الوهاب البياتى :

الشمس ، والحمر الهزيلة ، والذباب .
وحذاء جندى قديم .
وصياح ديك فر من قفص ، وقديس صغير ،
والعائدون من المدينة : يالها وحشاً ضرير ،
وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطور ،
كالخنفساء تدب : « قبرتى العزيزة ياسدوم » ،
وبنادق سود ، ومحراث ، ونار ،
تخبو ، وحداد يراود جفنه الدامى النعاس ،
والشمس فى كبد السماء ،
وبائعات الكرم يجمعن السلال ،
والسوق يقفر ، والحوانيت الصغيرة ، والذباب ،
يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد ،
وتثاؤب الأكواخ فى غاب النخيل !

فأية وحدة فى القصيدة — وحدة نضحى من أجلها بالوزن التقليدى، والقافية التقليدية وجزالة الأسلوب ؟ لولا هذه « الواوات » التى لا تكاد تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من الصور « الفوتوغرافية » ولولاها لانفرط كل بيت ، وتدحرج يبحث له عن مكان .

إنها ظاهرة نراها فى بعض شعر البياتى وشعر مقلديه، تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية بمفهومها التقليدى(١) .

ولنستمع إلى صدى هذه التجربة فى نفس أحد النقاد بعد دعوات كثيرة للتحلل من قيود الشكل ، بدعوى الحفاظ على المضمون . فقد كتب جلال الخياط كلمة فى « الآداب » تعقيبا على بعض الشعر الذى نشرته فى بعض أعدادها ، تساءل فيها : هل أجدب الشعر ؟ . . . أم هى موجة من الخرف أصابت قرائح الشعراء ، فتركتهم يهذرون ؟ . ثم قال إن شعرنا العربى المقروء ينحدر إلى الهاوية ، ومصيبتنا أننا لا نستطيع أن نعرف الشعر ، ولا نقدر على تحديد الذوق الأدبى لنضع ما ينشر من الشعر الآن فى ميزان دقيق ، ولا بدلنا ـ إذا حاولنا ذلك — من الانحدار إلى مزالق النقد التى شوهت كثيراً من المعالم فى أدبنا .. فما أقوله لا أستطيع أن أدلل عليه .

ثم يقول الكاتب إن من المسلم به أن الأدب المعاصر من الخير له أن يكون ملتزماً . ولكن الالتزام لا يحمل الشاعر على أن يتحدث حديثاً أبعد ما يكون عن الشعر لغرض الالتزام ، الشعر شعر قبل كل شىء . ثم بعد ذلك يكون ملتزماً أو غير ملتزم . تلك حقيقة لا أرانى فى حاجة إلى إثباتها ، والشعر الحر انعتاق من بعض القيود التى أرهقت

---

(١) بدر شاكر السياب — راجع « آراء فى الشعر والقصة » جمع خضر الولى — ١٣ (مطبعة دار المعرفة — بغداد ١٩٥٦) .

كاهل الشـــاعر العربى ، فتطلع إلى أجواء جديدة واتحاد بين الشكل والمضمون لخلق جو شاعرى موحد منغم ، وتطور يتفق ومتطلبات العصر الحاضر . ولكن الشعر يجب أن يكون — شعرا — سواء أكان حرا أم مستعبدا ، جديدا أم قديماً ، ملتزما أم غير ملتزم ، ولأستعرض بعجالة بعض النماذج مما قرأت من القصائد فى العدد الأخير من «الآداب». فهذه قصيدة « الكلمات الرملية » التى يقول فيها مبدعها :

وحدى أحتضن السأم وما ضاعا .
وحدى احتضن نداءات الباعة . .
وحدى انتظر على يأس حتى الساعة

إننى أبذل جهداً كبيراً لاحتفظ بأعصابى حين أقرأ شيئاً ما كهذا يقولون عنه فى يومنا هذا إنه شعر ، وهذه قصيدة « عشرون ألف قتيل » أجد فيها « لندن . وتدق بك بن . دن دن عشرون ألف » ! أهذا شعر أم نثر ؟ أيمت بصلة إلى أدب أى إنسان . إن الحدث الذى تتضمنه القصيدة قد يكون أعظم حدث فى القرن العشرين، ولكن هذا لا يكفى لتنشر « الآداب » كلاما قد يكون أى شىء خارج نطاق الشعر ، وإن كان ناظمه رجلا تشهد له بعض قصائده السابقة بالخصب . ويؤسفنى كثيرا أننى كنت أجتمع بكثير من الأصدقاء فى مقاه عتيقة، فأراهم يتخذون من قصائد كـ«دن دن» و«وحدى أحتضن السأم وماضاعا» مادة للهزء والتفكه. وهذا مصير للشعر فى «الآداب» لاأرضاه. وهذا آخر يقول :

ياويله لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج والبناء والسياج
غير المربعات والمثلثات والزجاج
ياويله من ليلة فضاء
ويوم عطلته .

أنى أقسم بكل مايقدسه أى إنسان فى أى مكان على أن هذا — والله العظيم — ليس شعرا ، وليس نثرا ، وليس أسلوباً مافوق الشعر والنثر..!

وهذه قصيدة لشاعر مشهور عقدت فى دراسة شعره المقالات . تتحدث عن الألفاظ الحرى التى يجد الشاعر فيها الدفء والبادرة التى تقفقفه .. والكلمات إما أن تكون قاصرة عن الغرض وخلق جو شعرى . وإما أن يكون الموضوع ذاته ليس ذا أهمية تذكر . ولابد لى أن أقف وقفة المتأمل اليائس أمام :

وكما أن الشجر الطيب . . يعطى ثمرا طيب

فالإنسان الطيب . . لا ينطق إلا اللفظ الطيب

طيب — ياسيدى — طيب ... ! هذا بعض ماقرأته من الشعر فى العدد الأخير من « الآداب » إننى أحاول أن أذكر من ينظم الشعر أن القارىء يود أن يقرأ شعراً قبل كل شىء ، وأن إضاعة الشكل وإهداره فى سبيل المضمون مهزلة كبرى ، لأن المضمون لا يبرز واضحا جليا يستوعبه القارىء يتفهمه ويهضمه إلا إذا عرض بشكل جيد ذى روعة شاعرية . فالقاعدة الأولى فى الالتزام هى الإبداع فى الشكل — إن مجلة الآداب التى عودتنا سابقا على نشر قصائد مختارة من الشعر الحديث عليها أن تدافع عما تنشره الآن ، وعليها أن تطلب الثقة به من القراء ، وإن التقدم الذى تحرزه الآداب فى القصة والمقال يجب أن يرافقه إبداع جدى فى الشعر . . وإنى إذ أذكر هذا أحيى أحد شعراء العدد الأخير من الآداب «الأستاذ سليمان العيسى» الذى يبدو أنه قوى الأعصاب، لم تستطع الفورات السطحية الحديثة فى الشعر أن تؤثر عليه وعلى أعصابه .... إن تصيد الشهرة الأدبية السريعة الأفول والإنتاج الكثير جدا وإهدار الشكل فى سبيل المضمون وضياع أصالة الشاعر فى زحمة من الأفكار .. كل هذا يشكل خطرا على الشعر العربى. إنى أود أن يتجه الشعر العربى إلى إبداع أفضل، وصياغة أقرب إلى الذوق الأدبى ، يحدونى فى ذلك إخلاص لهذا الشعر وتعشق له، ولا أريد

يوما أن أومن بفشل الشعر العربى الحديث فيقع ما تنبأ به بعض من طالبوا بالعودة إلى العمود القديم ... إن الحياة رحيبة ، والموحيات كثيرة إننى أطلق نداء الاستغاثة ، وأطالب الشعراء أن يقفوا قليلا معى لينظروا فيما نسميه «الشعر الحديث» اليوم بعيدين عن التعصب والتحيز والانفعال (١).

ويستفاد من هذه الآراء أن أصحابها إنما يؤثرون هـذا الشعر الجديد إذا استطاع أن يحقق غايات، أو يبرز تجارب ، أو يعبر عن انفعالات وعواطف، تعترض طريقها القيود المأثورة فى الأوزان والقوافى ، وإلا فليس هنالك ما يدعو إلى التنكر لهذا المأثور ، وهـذا ما يفهم من قول الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى « لايهم فى اعتقادنا نوعية الصياغة مقفاة أو متحررة، لأن الصياغة وسيلة لاغاية . إنما المهم هو أن نظفر بشعر حقيقى، شعر معبر عن تجاريب الشاعر وحقائقه تعبيراً قوياً رفافاً ينقل إلى القارىء هـذه التجاريب فى تأثير قوى، شعر يعبر عن موضوعه بفكرات منوعة مترابطة مؤثرة ، تدور حول الموضوع ولا تخرج عنه ، وتنتهى بتأثير حى يرقد فى الذهن ، أو يعيش فى الوجدان(٢) .

الشعر الحر والشعر المنثور

وقد كان المعروف أن الشعر الحر شعر تحلل أصحابه فيه من قيود الوزن وقيود القافية ، أى أنه خلا من كل قيد ومن كل شرط، وهذا هو معنى الحرية ومفهومها فيه . وبمقتضى هذه الحرية أصبح التقسيم المعروف للشعر المعاصر على أساس شكله كالآتى :

١ — الشعر الذى التزم الوزن وحرص على نظام القافية ، وهو الشعر التقليدى من حيث شكله .

---

(١) مجلة « الآداب » البيروتية : ص ٦١ من العدد ١٢ من السنة الخامسة ، ديسمبر سنة ١٩٥٧ .

(٢) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ص ٢١ .

٢ — الشعر الذى احتفظ بنظام الوزن ، وتحلل من نظام القافية ، وهو الذى اصطلح على تسميته (الشعر المرسل) .

٣ — الشعر الذى تحلل من قيود الأوزان العروضية ومن نظام القوافى وهو (الشعر الحر) .

ومؤدى هـذا التقسيم أنه لم يكن هناك فرق فى الأذهان بين هذا الشعر الحر والنثر من حيث الشكل ، وإنما كانت علامة هذا الشعر ما يتحمله من التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ، وما يفيض به من الأخيلة ووفرة التشبيهات . وكانت عبارة « الشعر الحر » مرادفة لعبارة حديثة أيضا هى « النثر الشعرى » أو « الشعر المنثور » وكان يطلق عليه « النثر الفنى » أى النثر الذى يتأنق فيه الكاتب فى التعبير عن نفسه وعواطفه وانفعالاته ، والذى لم يكن بينه وبين الشعر فرق إلا فى الشكل ، لاعتماد الشعر على موسيقى الأوزان والقوافى . وكان الأدب قبل ذلك كلاماً موزونا مقفى وهو الشعر ، وكلاما منثورا لا وزن فيه ولا قافية .

فلما استحدث المعاصرون هذا النسق من الكلام وجعلوا فى تسميته كلمة « شعر » ووصفوه بأنه « منثور » أو احتفظوا له باللقب الحقيقى له وهو « النثر » ووصفوه بأنه « شعرى » ثار كثير من الأدباء والنقاد على هذه التسمية التى تخالف ما سارت عليه الأجيال من تحديد كل لون من ألوان الكلام ، ووصفوا منتحلى هذه التسمية بالعجز والكلال عن تأليف الشعر الصحيح بمفهومه المعروف . وكان مما قاله الأستاذ مصطفى صادق الرافعى فى هذا الشعر «نشأ فى أيامنا مايسمونه « الشعر المنثور » وهى تسمية تدل على جهل واضعها ، ومن يرضاها لنفسه . فليس يضيق النثر بالمعانى الشعرية ، ولا هو قد خلا منها فى تاريخ الأدب ، ولكن سر هذه التسمية أن الشعر العربى صناعة موسيقية دقيقة ، يظهر فيها الاختلال لأوهى علة ، ولأيسر سبب . ولا يوفق إلى سبك المعانى فيها إلا من أمده الله بأصلح طبع ، وأسلم ذوق ، وأنصع بيان . فمن أجل ذلك لا يحتمل شيئا من سخف اللفظ أو فساد العبارة أو ضعف التأليف . غير أن النثر يحتمل كل أسلوب ،

وما من صورة فيه إلا ودونها صورة تنتهي إلى العامى الساقط والسوقى البارد ، ومن شأنه أن ينبسط وينقبض على ما شئت منه . وما يتفق فيه من الحسن الشعرى فإنما هو كالذى يتفق فى صوت المطرب حين يتكلم ، لا حين يتغنى ! فمن قال الشعر المنثور فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية ، وادعاؤه من ناحية أخرى [1] .

وفى معرض الحديث عن إيليا أبى ماضى تقول الدكتورة عاتكة الخزرجى « لم يكن أبو ماضى ممن أحلوا البدعة محل الإبداع ، وممن استهتروا بأوزان الشعر وقوافيه ، وممن حاولوا أن يقلدوا شعر الغرب ، فأضاعوا عليهم المشيتين ، أو ممن عمدوا إلى الرموز المبهمة والمجازات المغلقة ، وحشروها فى كلام مطلق من الوزن حيناً ، ومن القافية أحياناً ، وأوهموا أنفسهم أنهم استحدثوا فى أدبنا جديداً ، وأنهم حرروا الشعر العربى من قيود ثقيلة يرزح تحتها . إن صعوبة الوزن والقافية لا يشكوها شاعر مبدع ، وإنما هى عقبة كأداء فى وجه المقلدين . وجمال شعرنا العربى آت من هذا الإيقاع الموسيقى المنغم ، وإعجاز شعرنا العربى آت من رصانة قوافيه واتساق أنغامه . وثقوا أن الشاعر الأصيل لا يلقى أى عنت فى هذين ، إنما تتسق له الأوزان من تلقائها ، وتأتيه قوافيه طيعة مختارة (٢) .

ويقول الأب لويس شيخو « ومما سبق إليه أدباء عصرنا دون مثال فى لغتنا ما دعوه بالنثر الشعرى ، أو الشعر المنثور ، كأنه جامع بين خواص النثر والنظم . أما النثر فلأنه على غير وزن من أوزان البحور ، وأما النظم فلأنهم يقسمون مقاطعه ثلاث ورباع وخماس ، وأزيد ، دون مراعاة أعدادها ، ويسبكونها سبكا مموها بالمعانى الشعرية .

« وهذه الطريقة استعارها على ظننا الكتبة المحدثون كأمين الريحانى ، وجبران خليل جبران ، ومن جرى مجراهما من الكتبة الغربيين ، ولاسيما

---

(١) مصطفى صادق الرافعى ـ ٣١ مجلة الهلال : عدد شهر يناير سنة ١٩٢٦ .
(٢) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر ص ١٨ .

الانجليز فيما يدعونه الشعر « الأبيض » غير المقفى ، وفى بعض كتاباتهم الشعرية المعانى غير المقيدة بالأوزان .

ولسنا ننفى هذه الطريقة الكتابية التى تخلو من مسحة الجمال فى بعض الظروف ، اللهم إلا إذا روعى فيها الذوق الصحيح ، ولم يفرط فى الاتساع فيها ، فتصبح لغطا وثرثرة . على أننا كثيرا ما لقينا فى هذا الشعر المنثور قشرة مزوقة ليس تحتها لباب ، وربما قفز صاحبها من معنى لطيف إلى قول بذىء سخيف ، أوكرر الألفاظ دون جدوى ، بل بتعسف ظاهر . ومن هذا الشكل كثير فى المروجين للشعر المنثور فى مصنفات الريحانى وجبران وتبعتهما ، فلاتكاد تجد فى كتاباتهم شيئاما تصبو إليه النفس فى الشعر الموزون الحر من رقة شعور وتأثير . خذ مثلا وصف الريحانى للثورة :

ويومها القطيب العصيب وليلها المنير العجيب
ونجمها الآفل يحدج بعينه الرقيب وصوت فوضاها الرهيب
من هتاف وجلب ونحيب وزئير ، وعندلة ، ونعيب
وطغاة الزمن تصير رماداً وأخياره يحملون الصليب
ويل يومئذ للظالمين للمستكبرين والمفسدين
هو يوم من السنين بل ساعة من يوم الدين
ويل يومئذ للظالمين . . . .

ومثلها من شعر جبران قوله :

تنبثق الأرض من الأرض كرها وقسرا
ثم تسير الأرض فوق الأرض تيها وجبرا
وتقيم الأرض من الأرض القصور والبروج والهياكل
وتنشىء الأرض فى الأرض الأساطير والتعاليم والشرائع
ثم تملّ الأرض أعمال الأرض ،
فتحوك من هالات الأرض الأشباح والأوهام والأحلام

ثم يراود نعاس الأرض أجفان الأرض
فتنام نوماً هادئاً عميقاً أبديا . . . . . .
ثم تنادى الأرض قائلة للأرض : . .
أنا الرحم ، وأنا القبر ، رحما وقبرا . . . .
حتى تضمحل الكواكب ، وتتحول الشمس إلى رماد.

« فلعمرى هذه ألغاز لاشيء فيها منظوم رائق ، ولا منثور شائق ، هى أقرب إلى الهذيان والسخف منها إلى الكلام المعقول (١).

ومن هذه الضرب الذى يسمونه شعراً منثوراً ما قاله أمين الريحانى يحيي مصر :

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر	وأحدث الشرقيات الناهضات
هى أول من حمل ميزان القسط	وأول من استرق العباد
لها الصولجان المرصع الماسات	والسوط الملطخ دما
هى أول من قال للموت : لا	وأول من قال للحياة : نعم
لها فى الموت حياة ، وفى	الحياة المآثر الخالدات
مصر آية الزمان ، ابنة فرعون	معجزة الدهر ، فتاة النيل

ومن كلام جبران فى هذا النوع من النثر الذى سماه شعراً منثوراً ، لأنه غص بكثير من الاستعارات والكنايات والمجازات وأنواع الخيال، قوله يناجى الليل :

« ياليل العشاق والشعراء والمنشدين
« ياليل الأشباح والأرواح والأخيلة
« ياليل الشوق والصبابة والتذكار
« أيها الجبار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر
« المتقلد سيف الرهبة ، المتوج بالقمر ، المتشح بثوب السكوت

---

(١) الأب لويس شيخو (الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين) ٤١ — ٤٣؛ وانظر الأدب الحديث للأستاذ عمر الدسوقى ٢ | ٢٢٧ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦١).

« الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة ، المصغى بألف أذن إلى أنة الموت والعدم .

« فى ظلالك تدب عواطف الشعراء ،
« وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء،
« وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين ،
« أنا مثلك ياليل ، أنا ليل مسترسل منبسط هادىء مضطرب ،
« وليس لظلمتى بدء ، ولا لأعماقى نهاية !

وفى مثل هذا الكلام يقول الأستاذ عمر الدسوقى : لعلك ترى فى هذا الذى يسمونه شعرا أنه غير موزون وغير مقفى ، فهو من نوع مايسمى بالشعر الحر ، وهى تسمية فيها كثير من التعسف ، لأن من أهم أركان الشعر أن يكون موزونا منغما ، وقد ورد مثل هذا الكلام الملىء بضروب الاستعارات والمجازات لدى الأقدمين ، ولاسيما مدرسة ابن العميد ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد على تسميته شعراً ، لأن للنغمة الموسيقية فى الكلام روعة وأسراً يجعلانه أنفذ إلى القلب وأسرع فى التأثير ، وبدونهما يصير نثرا أدبيا ، ويختلف عن الشعر فى تأثيره وروعته (١).

ويشبه الأستاذ وديع فلسطين تجريد الشعر من القافية والوزن بتجريد المصباح من سلكه المضىء ، وبتغيير دقة الساعة التى لا تدق دقاً رتيباً ، بل تدق حسب الهوى . « وللمرء أن يتصور مصباحا خلواً من سلك مضىء ، أو ساعة بلا ضابط ، أو صورة نثرت عليها الألوان نثراً ، أو كتاباً غير منسق الصفحات . فهذه الرتابة فى الشعر التى تجىء فى تضاعيف الأوزان والقوافى هى سر إعجاز الشعر ، بل هى العبقرية الخالدة على الأجيال . وإذا قيل إن الشعر شعور ، قلنا إنه شعور مشاع فى الأوزان والقوافى . وإذا قيل إن الشعر عاطفة دافقة ، قلنا إن القلوب تهتز بالنغم أكثر مما تهتز بالنشاز . وإذا قيل إن الشاعر يحلق فى سماواته فينبذ المقاييس التى جرى

---

(١) فى الأدب الحديث ٢ / ٢٢٨ .

عليها السالفون ، قلنا إن السالفين حلقوا بدورهم دون أن يمسوا تلك المقاييس بسوء[1] .

ويتضح من مثل هذا الكلام أنه لافرق بين الشعر الحر وما قد يسمى «الشعر المنثور» وهى الفكرة التى كانت مستقرة فى أكثر الأذهان، بل لاتزال مستقرة فى أذهان المجددين أنفسهم ، إذا استثنينا قليلا منهم ، كما سنرى. وذلك لأن هذا الشعر لم تكن له تقاليد معروفة ، وإنما كانت تلك التقاليد — إن صح إطلاق كلمة التقاليد عليها — من وضع أصحاب المحاولات الأولى دون سوابق يعتدبها ، أو خطوات انتقالية يسير على هداها المتتبعون . اللهم إلا إذا عددنا التحلل من نظام القافية فى « الشعر المرسل » خطوة فى سبيل ذلك التحرر ، وإن كانت القوافى نظاما خاصا لاعلاقة له بالأوزان.

محاولة إخضاع الشعر الحر لقياس عروضى :

ولكن بعض أصحاب هذا الشعر الحر وأنصاره من المجددين يذهبون إلى أن لهذا الشعر الجديد موسيقاه وأوزانه العروضية الخاصة به، وأن تلك الأوزان مشتقة من الأوزان التقليدية التى استخرجها الخليل ابن أحمد ، وبهذا يصلون عروض الشعر الجديد بالعروض العربى القديم ، فأغلب هذا الشعر يقوم على تفعيلة واحدة تتكرر فى أكثر القصيدة التى تتكون من شطور كثيرة ، ويختلف عدد التفعيلات من شطر إلى شطر قلة وكثرة ، أى يختلف عدد المرات التى تتكرر فيها التفعيلة فى كل شطر ، حتى تهبط إلى تفعيلة واحدة فى بعض الأشطر .

ومعنى هذا القول أن (الشعر الحر) لم يتخل عن الوزن والموسيقى ولكنه تحرر من الخضوع لأوزان الخليل وبحوره كما هى ، وأقام لنفسه أوزاناً جديدة ؛ وموسيقى يؤلفها الشاعر بنفسه . بل إن هؤلاء المجددين لا يكتفون بتلك الحرية التى منحوها أنفسهم فى اختيار مايشاءون من الأوزان والقوافى، بل إنهم يشكون من الضيق الذى يقولون إنهم يعانونه

---

(١) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر — ٢٣ .

فى شعرهم الحر ، ويذهبون إلى أن فى الأوزان التقليدية أو الأبحر التى نظمها أو استخرجها الخليل بن أحمد سعة لا يجدونها فى الشعر الجديد أو الشعر الحر. فإن نازك الملائكة تشير فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » الذى خصصت القسم الأكبر منه لدراسة الشعر الحر إلى عيوبه ، وإلى العقبات التى تعترض أصحابه ، وأهمها فى نظرها عيبان أو عقبتان .

أولاهما: أن الشعر الحر يقتصر بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربى الستة عشر ،وفى هذا غبن للشاعر يضيق مجال إبداعه ،فلقد ألف الشاعر العربى أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً ، بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها . وقيمة ذلك فى التنويع والتلوين ومسايرة أغراض الشاعر كبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

والأخرى : أن أغلب الشعر الحر — ستة بحور من ثمانية — يرتكز على تفعيلة واحدة ، وذلك يسبب فيه رتابة مملة ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته ، وفى رأيها أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط ، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغى أن ترتكز إلى تنويع دائم ، لا فى طول الأبيات العددى فحسب ،وإنما فى التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارىء . ومما يلاحظ أن هذه الرتابة فى الأوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً فى تنويع اللغة ، وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار . فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل (٣٣) .

ونحن نرى فى هذه الكلمات التى لا نشك فى أن الكاتبة الشاعرة المجددة تؤمن بها ، وأنها أحست فى تجاربها الكثيرة بهذين العيبين أو بهاتين العقبتين اللتين تعترضان سبيل صانعى الشعر الحر ، نرى فيها ما يهدم جميع الحجج التى كان يتذرع بها دعاة هذا الشعر الحر .وكان أهم هذه الحجج دعواهم ضيق الشعراء ، والتضييق عليهم بالتزام البحور الستة عشر المعروفة وتبرمهم من التزامها ، وذهابهم إلى أنها لا تتسع لبث المشاعر والأحاسيس التى يحتاجون إلى العبارة عنها ، وأن الشعر العربى حرم القصائد الطوال وشعر الملاحم ، بسبب التزامه قيود هذه الأوزان التقليدية .

وحسب أن الكاتبة تفترض أن الشاعر لا يقرض إلا شعراً حرا ، وإلا فقد كان ينبغى أن تقول إن الشاعر يجد فى هذا التجديد سعة لأنه يجد أمامه أربعة وعشرين بحراً أو وزنا ، بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها ، أى أنه يضيف إلى تلك الأوزان التقليدية الستة عشر ثمانية أوزان أو ثمانية أبحر جديدة ؛ ليتخير منها الشاعر ما يلائم ذوقه وفنه وغرضه. بل لعلها تريد أن تقرر أن الشاعر الجديد ينفر من تلك البحور التقليدية نفوراً مطلقا ، لأنها لا تتسع لأغراضه ، أو لأنه يعجز عن النظم على مقاييسها ، فهو آخذ بتلك الأوزان الجديدة اضطرارا لا اختيارا.

وأحسب أن الشعراء المجددين ، وفى مقدمتهم الكاتبة نفسها لا يرضون عن هذا القول الذى ينتقص قدرتهم على الصياغة فى أى شكل من الأشكال ، وأعتقد أن كثيرين منهم — وفى مقدمتهم أيضاً الكاتبة نفسها — لهم شعر جيد ، ذكرهم الناس وعرفوهم به ، وهو يجرى على أوزان الخليل ! .

وأصرح من هذا فى التشكيك فى الشعر الحر قول نازك «مؤدى القول فى الشعر الحر أنه ينبغى ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة التفعيلة ، وانعدام الوقفات ، وقابلية التدفق والموسيقية ، ولسنا ندعو بهذا إلى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة أن خطر الابتذال والعامية يكمن خلف الاستهواء الظاهرى فى هذه الأوزان ، ثم نبوءتها التى بنتها على مراقبة الموقف الأدبى فى وطننا العربى اليوم ، فهى تتنبأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر فى السنين القادمة ، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية (٣٤) .

ومع هذا وذاك حاولت المؤلفة أن تضع مقاييس ثابتة للشعر الحر فى أوزانه ، وأن تجعل له عروضا مستقلا واضحاً ، وعابت على بعض الشعراء ما وقعوا فيه من أخطاء نتيجة المخالفة لهذا العروض.

وكانت نازك — فيما أعلم — صاحبة تلك المحاولة الأولى فى تاريخ دراسة هذا الشعر الحر ، ومحاولة تنظيم دراسة موسيقاه على أساس عروضى يقوم على

تفعيلات بعض البحور التقليدية المعروفة عن الخليل بن أحمد . وأحسب أن المجال هنا لا يتسع لشرح تلك الأسس، ولا لإبراز الجهد الكبير الذى بذلته المؤلفة فى محاولتها التى أرادت بها أن تضع دستورا وقانوناً للشعر الحر الذى كنا نحسب أنه يستعصى على التنظيم ، وينفر من التحديد . وأعتقد أن الاجتزاء ببعض ذلك الجهد ليكون مثالا لن يحقق مانريدمن الوضوح الذى التزمناه وحرصنا عليه فى كل ما كتبنا فى كتابنا هذا وغيره ، فليرجع إلى كتاب «قضايا الشعر المعاصر» من أراد الوقوف على هذا التشريع الجديد .

ولكن الذى نستطيع أن نتبينه من تلك الإشارات مايؤكده ذلك البحث من خضوع ذلك الشعر الحر لنظم وأوزان وقوانين عروضية تعد نازك الخارج عليها مخطئا أو مقلداً لايحسن التقليد .

وعلى هذا الأساس من التزام تفعيلة أو تفعيلتين فى الشعر الحر ، وخضوعه لقوالب معينة ، يمكن القول بأن هذا الشعر بهذا المفهوم يخالف ماا صطلح على تسميته « الشعر المنثور » أو « النثر الشعرى » وقد كان مفهوما هما متداخلين فى الأذهان ، حتى قرأنا مثل هذا الكلام .

وقد استقبل كتاب نازك استقبالا متباينا ، وكان صداه مختلف الوقع إذ رحب به فريق من النقاد ، وعده بعض الباحثين — وفى طليعتهم الدكتوره بنت الشاطىء — أول تجديد للعروض منذ وضعه الخليل بن أحمد فى حين أن بعض النقاد — وفى طليعتهم الدكتور لويس عوض - لم يرضوا عن هذه المحاولة ، وعدوها تقييداً لحرية الشعراء ، أى أن الشعراء إذا أخضعوا لهذا العروض الجديد كأنهم حطموا قيداً ليضعوا أنفسهم فى قيد جديد ، ورأوا أن الشعر الجديد تجربة تستعصى على التقعيد إلا إذا ثبتت التجربة ، واحتلت منزلتها من الأذواق الفنية، وذلك يحتاج إلى وقت طويل. وعدوا التجديد ثورة على العروض ، لابد من الانتظار حتى نرى ماتسفر عنه هذه الثورة أو تلك التجربة . ونحن مع تقديرنا للمحاولة التى قامت بها نازك ، والجهد الكبير الذى بذلته لتؤكد أن الشعر الحر ليس عبثا يتلهى به الناشئة ممن ليس بينهم وبين الشاعرية سبب ولانسب ، نرى أن كتابة الدكتور لويس عوض فى تعليقه على كتاب نازك كانت كتابة موضوعية

تقوم على حجج قوية، لأن هذه الحدود إذا كانت نازك قد التزمتها أو التزمها عدد من المجددين لم يلتزمها دعاة التجديد جميعاً ، وستكون النتيجة رفض أكثر هذا الشعر إذا حكمت فيه مقاييس العروض الذى حاولت نازك أن تضعه، وفى ذلك الذى يرفض شعر كثير عد أصحابه قادة وزعماء لذلك التجديد ، وكان مما قال الدكتور لويس عوض فى نقد محاولة نازك :

«مشكلة نازك الملائكة مشكلتان ، فهى أولا شاعرة لها بعض فضل الريادة فى هذا الشعر الجديد الذى تسميه خطأ بالشعر الحر ، ولأنها شاعرة فهى طرف فى النزاع ، وهى تريد كل الشعراء أن يحبوا ماتحب وأن يبغضوا ما تبغض ، وهى ثانيا شاعرة من شعراء اليمين المتطور الذكى ، أو المحافظين المتطورين الأذكياء الذين يحاولون منع ظهور الجديد بتبنى شعاراته، وإدخال بعض التعديلات على الثوب القديم، ليبدو فى زى جديد. فكتابها إذن مجرد بيان فى المعركة ، وليس -كما ذكرت سيدتى بنت الشاطىء- أهم كتاب فى العروض العربى منذ الخليل بن أحمد ، بل إن كتاب نازك الملائكة ليس كتابا فى العروض الجديد أصلا ، رغم كثرة مافيه من مستفعلن فاعلات ، لأن العروض الجديد لايزال يتكون كالجنين ، وأحسب أنه سيظل يتكون ويتكون جيلا آخر أو أجيالا قبل أن يستقر نهائياً، وتظهر له ملامح واضحة وقسمات وأوزان يمكن تشخيصها وتبويبها على غرار مافعله الخليل بن أحمد بالستة عشر بحرا من بحور الشعر العربى ، أو مافعله أرسطو بقوانين المنطق أو بالدراما اليونانية . ثم يستطرد الكاتب فى الحديث عن أستاذ العروض العربى وعن واضع المنطق قائلا إن الخليل بن أحمد لم يخترع بحور الشعر العربى ولم يبتكر موسيقاه، فقد كانت موسيقى الشعر العربى مكتملة التكوين قرونا وقرونا قبل عصره ، وإنما فضل الخليل بن أحمد هو أنه بوب هذه الأوزان الموسيقية التى وجدها مستقرة فى الشعر العربى ودونها بالنوتة الموسيقية بعد أن استخلص خصائصها من تراث العرب فى الشعر . كذلك لم يخترع أرسطو المنطق الصورى ، أوما يسمونه منطق أرسطو ، لأن البشر كانوا قبل أرسطو

يفكرون بالمنطق، ويستخدمون قوانينه تلقائيا . كان البشر قبل أرسطو يمارسون قوانين الفكر الضرورية دون أن يعرفوا لها أسماء محددة ، حتى جاء أرسطو، وحدد لهم هذه الأسماء ، أو على الأصح ساعد على تحديدها وتبويبها ، فأرسطو ليس بداية تراث ، ولكن نهاية تراث وقمته . كذلك لم يخترع أرسطو قوانين الدراما أو يبتكرها ، وإنما استقرأها استقراء واستخلصها استخلاصا من آثار المسرح اليونانى، وأمكنه أن يحددها ويبوبها أو أن يساعد على ذلك ، فهو لم يكن أول نقاد اليونان ، وإنما كان آخرهم أو كان قمتهم، وبعد القمة يكون الانحدار . وهذا مافعله الخليل بن أحمد بعروض الشعر العربى : استقرأ بحوره وخصائص موسيقاه من التراث العربى العظيم، ودونها بهذه النوتة الموسيقية الأبجدية ، ولعله لم يكن بداية المستقرئين والمبوبين ، والمدونين ولكن قمتهم العليا،وهذا ماجعله العلم الفرد فى تاريخ موسيقى الشعر العربى . فهل فعلت نازك الملائكة شيئا من ذلك بموسيقى الشعر الجديد ؟ طبعا لا ، لأن موسيقى الشعر الجديد وأوزانه وخصائصه لاتزال فى مرحلة التكوين،ولن يمكن استخلاصها حقا أو تبويبها حقا إلا بعد أجيال وأجيال ، أى بعد أن يستقر عمودها وتستقر تقاليدها ويمكن فى اطمئنان للباحث أن يقول : هذا من عمود الشعر ، وهذه بدعة ليست من العمود . وإن كل مانسمعه حولنا من قعقعة عظيمة فى بنيان الشعر العربى، ومن جدران تتصدع، وواجهات تنهار وأركان تتهاوى، ليس إلا من أعمال، النسف بالديناميت الذى تحاول به المدرسة الجديدة إزالة البناء القديم لتقيم محله البناء الجديد . وبعد النسف — إن تم — تكون إزالة الأنقاض،وبعد إزالة الأنقاض نرجو أن يكون البناء،فليس كل هدم يعقبه بناء ، ومن الناس من يقدرون على النسف ثم يعجزون عن البناء . والوقت لم يحن بعد لنرى إن كان مايجرى حولنا حقا إزالة للبناء القديم لإقامة البناء الجديد ، أم إن كل هذا هو مجرد عمليات ترميم واسع النطاق فى صرح الشعر العربى ؟ باختصار إن مانراه حولنا من عجيج وحركة دائبة ليس إلا ثورة

العروض ، وحين ينجلى غبار المعركة سوف نستطيع أن نتبين فيم كانت الجلبة وفيم كان الضجيج ؟ ولست أحسب أن صرح الشعر العربى من الهوان بحيث يمكن للعشرات من صغار الشعراء الذى تناولتهم نازك الملائكة أن يؤثروا فيه بخير أو بشر . فإن كل من نراهم حولنا من الشعراء هم بقايا القديم وطلائع الجديد ، والثورات الأدبية الكبرى لايمكن أن تتم دورتها فى عشرة أعوام أو فى عشرين عاما ، ولابد من الانتظار إذن لنرى ماسوف تسفر عنه ثورة العروض .

« لهذا أجد من سبق الأمور أن تمسك نازك الملائكة عصا الخليل بن أحمد وتقول : « يجوز نظم الشعر الحر من نوعين من البحور الستة عشر التى وردت فى العروض العربى » : يجوز نظمه من البحور الصافية وهى الكامل والرمل والهزج والرجز والمتقارب والخبب ، ومن البحور الممزوجة وهى السريع والوافر ؟ « وأما البحور الأخرى التى لم نتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فهى لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق ، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها . وإنما يصح الشعر الحر فى البحور التى كان التكرار قياسيا فى تفعيلاتها كلها أو بعضها » . والسؤال هو : من ذا الذى يجيز ومن ذا الذى لا يجيز ؟ وهل انتهينا من إقامة عمود الشعر الجديد حتى نستطيع أن نقول : هذا من العمود وهذا خارج العمود ؟ إننا لا نزال فى أول الطريق ، وإقامة هذه الوصاية قبل أن تكتمل قوانين الشعر الجديد أمر مضحك مهما كان مقام قائله بل أن إقامة هذه الوصاية حتى بعد اكتمال قوانين الشعر الجديد وتبلور تقاليده أمر مرفوض . فما نكس العرب قرونا وقرونا وشل ملكة الخلق فيهم بعد انهيار بنى العباس فى المشرق وانهيار بنى الأحمر فى المغرب إلا استسلام الناس للقائلين فيهم : هـــذا يجوز وهذا لا يجوز !..

« من أجل هذا وغيره أفضل أن أرى فى كتاب « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ، لا تكملة « لمدونة » الخليل بن أحمد ، ولكن مجرد تعبير شخصى عما تحبه نازك الملائكة فى الشعر وما لا تحبه. فنازك الملائكة مثلا لا تحب الإسراف فى زحاف الرجز ، أو لا تحب أن يصبح زحاف الرجز هو القاعدة . هى لا تحب توسع شعراء المدرسة الجديدة فى استعمال « مفاعلن » مكان « مستفعلن » أو على حد قولها « وهو مرض شاع شيوعا فادحا فى الشعر الحر ، واستهان به الشعراء ، أو لم يحسوا به، فتركوه يعبث فى شعرهم ويفسد أنغامه ».

ويختم الدكتور لويس عوض كلمته بقوله إنه كان يؤثر لنازك أن تركز بحثها فى عشرة شعراء من أئمة الشعر الجديد، بدلا من أن تشتت جهدها بين مائة شاعر، أكثرهم لم يبلغ بعد مرحلة النضوج، وبعضهم لا يدخل بأى مقياس من المقاييس فى دائرة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما تفضل نازك الملائكة أن تسميه ، وإنما هم من فلول رومانسية المهجر ، فلو قد فعلت هذا لجاء كتابها أكثر عمقاً وأوفى بالموضوع .

كذلك لا يعتقد الناقد أن من حق نازك الملائكة أن تصور كل اجتهاد غير اجتهادها فى الشعر الحر إسرافاً فى الحرية، ينبغى أن يلام عليه الشعراء ، اللهم إلا إذا كانت تعد نفسها البداية والنهاية فى دولة القريض الحديث ولا يعتقد أن أحداً يسلم لها بذلك ، فهى لا تتجاوز أن تكون مجتهدة بين عديد من المجتهدين(١) .

فهذا النقد أو ذلك التعقيب يقوم على منطق سديد من غير شك ، وإن كان لا يوضح لنا أى توضيح معالم هذه الثورة على العروض فى الشعر الجديد ، أو مدى عملية الترميم الواسع النطاق فى الشعر العربى ، فقد أبدت نازك وجهة نظرها ، وأيدتها بأمثلة من صنيع بعض الشعراء ، وعابت

---

(١) ثورة العروض : مقال فى (الأهرام) فى ٧-٦-١٩٦٣ .

على آخرين تجاوزهم حدود تلك المعالم العروضية التى استخرجتها . وكان الإنصاف — لكى يبلغ هذا النقد غايته — أن يقول الدكتور لويس عوض مثلا إن موسيقى الشعر الحر لا تقتصر على تلك الأوزان التى اهتدت إليها نازك ، بل إن إلى جانبها أوزاناً أخرى استنها فلان أو فلان من أئمة الشعر الجديد ، وفيها من جودة الموسيقى ما ليس فى أوزان نازك أو عروضها الجديد ، وعلينا أن ننتظر حتى نرى تبلور هذه الموسيقى المتباينة ، ونرى مصير هذه المحاولات الكثيرة ، حين تلتقى الأذواق وتجتمع على بعضها بعد أن تبلغ التجارب مداها ؟ وذلك إذا كان الدكتور لويس يصر على أن لهذا الشعر وزناً أو موسيقى ، وطبيعة الوزن أو الموسيقى أن يقوم كل منهما على الترديد والتكرار فى المقاطع والأنغام فى مواضع تتقارب أو تتباعد وفقاً لنظام رتيب ، وإلا اختلطت المفاهيم ، وعاد الأمر إلى ما كان من الخلط بين الشعر الحر والشعر المنثور ، أو إلى القول بأن هذا هو ذاك .

البدعة الجديدة « قصيدة النثر »

تحدثت السيدة خزامى صبرى عن كتاب اسمه « حزن فى ضوء القمر » للأديب محمد الماغوط ، وفيه نثر إعتيادى لا أثر للوزن أو القافية فيه ، فقالت عنه إنه مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين ، وإن غالبية القراء فى البلاد العربية لا تسمى ما جاء فى هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح ، ولكنها تدور حول الاسم ، فتقول إنه « شعر منثور » أو « نثر فنى » ونقول إنها مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروى قصة أو حديثا ، بل على أساس أنه مادة شعرية ، لكن غالبية القراء فى البلاد ترفض أن تمنحه اسم الشعر . وهذا طبيعى من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين . ورأيها أن النقد يجب أن يكون أكثر جرأة وأن يسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية ، وهى تعتبر هذا « النثر الشعرى » شعرا . ثم تقول فى صراحة إن الشعر شىء لا صلة له بالوزن

والقافية ، وإنما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها (١) ..

فقد رأينا أن الكاتبة فى هذا الكلام قد تجاوزت حدود المفاهيم جميعا فأصبحت تطلق كلمة (شعر) صريحة على كلام لا أثر فيه للوزن ولا للقافية بل ذهبت إلى أن كلمة « الشعر المنثور » التى كان ينفر منها ويتنكر لهـا أكثر الأدباء والنقاد أصبحت غير صالحة لأن تطلق على مثل هذا الكلام بل رأينا أنها ترفض أن تسميه نثرا ، أو أية تسمية تصله بالنثر ، بل ترفض أن تتواضع فتقول إنه (شعر حر) ، وكان هذا أقصى ما يقوله المتسامحون وينكره عليهم أكثر العارفين .

وقد حملت نازك حملة شعواء على إطلاق كلمة «شعر» على أى كلام غير موزون ، واشتدت حملتها على تلك الدعوة الغريبة التى ناصرها بعض الأدباء ، وتبنتها مؤخرا مجلة « شعر » التى راحت تدعو إليها فى صخب «وكان المضمون الأساسى لهذه الدعوة أن الوزن ليس مشروطا فى الشعر ، وإنما يمكن أن يسمى النثر شعراً ، لمجرد أن يتوافر فيه مضمون معين .. وعلى هذا الأساس راحوا يكتبون النثر مقطعا على أسطر ، وكأنه شعر حر ، بل إنهم زادوا فطبعوا كتبا من النثر ، وكتبوا على أغلفتها كلمة « شعر » .

ولقد سموا النثر الذى يكتبونه على هذا الشكل باسم « قصيدة النثر » وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم « الشعر المنثور » . ذلك أن القصيدة إما أن تكون قصيدة ، وهى إذ ذاك موزونة وليست نثرا ، وإما أن تكون نثراً ، وهى إذن ليست قصيدة ، فما معنى قولهم « قصيدة النثر » إذن ؟ . ثم تشير نازك إلى ما أحدثه هذا الاتجاه من اللبس فى أذهان القراء الذين أصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحر الذى يبدو ظاهريا وكأنه مثله ، وخيل إليهم أن الشعر الحر نثر عادى لا وزن له.

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٨١ و١٨٣ نقلا عن مجلة (شعر) العدد ١١ سنة ١٩٥٩ .

قالت : ولعل الحق مع القارىء . فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز بين الشعر الحر الموزون وبين «قصيدة النثر » التى تكتب ، وهى نثر ، مقطعة وكأنها موزونة ، وتمثلت بقول محمد الماغوط ، وهو نموذج لما قد أسموه « قصيدة النثر » :

ليتنى وردة جورية فى حديقة ما
يقطفنى شاعر كئيب فى أواخر النهار
أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكى الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذى ينتج الكآبة والعيون الخضر
حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية فى الظلام .
أشتهى أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليبا من الذهب على صدر عذراء
تقلى السمك لحبيبها العائد من المقهى
وفى عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج .

فهذا نثر اعتيادى لا يختلف عن النثر فى شىء . . وقد أصبح القارىء يقرأ الشعر الحر وهو موزون ، فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية ، ونثر عربى عادى يكتبه الأدباء مقطعا ، ويسمونه فى جرأة غير علمية شعراً (١)

وكان من الذين ثاروا على تلك الدعوة اللبنانية الجديدة بعد نازك الأستاذ رجاء النقاش على الرغم من أنه من أنصار الدعوة إلى الشعر المتحرر الجديد فى كلمة له فى أخبار اليوم تحت عنوان « الشعر العربى برىء من هذه الحركة » وكان مما جاء فيها قوله «إن هذه الدعوة الأدبية تتستر تحت اسم « قصيدة

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٢٢

النثر » ولو أن أصحاب هذه الدعوة كتبوا كلاما فيه عذوبة الشعر وفيه نبض الشعر دون أن يلتزموا بالقواعد المعروفة للقصيدة العربية ... لوجدوا ترحيبا كاملا من كل الذين يقرءون ويكتبون ...

ولكن أصحاب هذه الدعوة يكتبون كلاما ... ثم يقولون عنه إنه حركة تجديد مدروسة للشعر العربى . هدفها تخليص الشعر العربى من كل القيود المعروفة . . وعلى الأخص قيد الوزن أو الموسيقى ، ثم قيد القافية .

وقد أصبحت « قصيدة النثر » موجة أدبية رائجة فى لبنان، فلا يكاد يمر شهر واحد خلال السنوات الأخيرة إلا وتصدر مطابع بيروت ديوانا جديدا لأحد شعراء هذه الموجة . بل أن فى لبنان ثلاث مجلات أدبية على الأقل تعتبر هذه الموجة هى حركة التجديد الرئيسية فى الشعر العربى .

وقبل أن يظهر أصحاب هذه الموجة نجد أن حركة الشعر الجديد قد خرجت على القافية ووحدة البيت ، ولكنها تمسكت تماما بالوزن . والشعر الجديد قد خرج على القافية فى مقابل ...

ولكن الموجة الجديدة الواردة من بيروت والتى تسمى نفسها باسم « قصيدة النثر » تخلت تماما عن القافية، وتخلت عن الوزن، ولم تعطنا أى شىء بدلا من الأشياء التى فقدناها .

فى ديوان من هذا الشعر بعنوان « القصيدة ك » يقول صاحب الديوان «توفيق صايغ» فى أول قصيدة له :

« أريدنى عدما فى قبعة
وأريدك عينين منومتين وأصابع رشيقة
تعبث بالقبعة وبالرائين وبى
وتبعثنى أرنباً ينط »

ولست أقدم هذا النموذج من باب الطرافة ، أو قصداً لإضحاك أحد ؛ فهذا هو نموذج حقيق من ديوان الشاعر الذى يبلغ حوالى مائتى صفحة .

وشاعر آخر من أصحاب هذه المدرسة اسمه «أنسى الحاج» يقول فى قصيدة « خطة » :

« كنت تصرخين بين الصنوبرات ، أتلقى صراخك ، وأتضرع كى لا ترينى

كنت تصرخين بين الصنوبرات : تعال يا حبيبى . .

كنت أختبىء خلف الصنوبرات لئلا ترينى . .

فأجىء إليك فتهربى » .

وعشرات من القصائد بهذا الشكل ، بل وعشرات من الدواوين تصدر يوما بعد يوم . . وبعد ذلك تصدر مقالات وكتب فى النقد تقول : هـذا شعر . . بل هذا هو الشعر .

وقد بدأت هذه الظاهرة فى محاولة للزحف من بيروت إلى بقية أجزاء الوطن العربى ، بل وكانت هذه الظاهرة من أكبر أسباب إساءة فهم الشعر الجديد عند الكثيرين ، وهى السبب فى ظن عدد كبير من القراء — حتى اليوم — أن الشعر الجديد خارج على الأوزان العربية المعروفة .

والحقيقة أن هذا الكلام لا علاقة له بالشعر الجديد أو القديم من قريب أو بعيد . فهو إما كلام غامض لا معنى له مثل النموذج الأول ، أو كلام على شىء من الوضوح مع قدر كبير من التفاهة والسطحية فى النموذج الثانى .

ولقد كان بالإمكان أن يخرج هؤلاء على كل قواعد الشعر المعروفة ومع ذلك نحس فى كلماتهم بالنبض الحقيقى الصادق للشعر .

كان بإمكانهم أن يكتبوا كلاما فيه روح الشعر ، وإن كان خاليا من مظهره . . وكان القراء والنقاد يستطيعون أن يقولوا : هذا شعر جميل حلو ، رغم المظهر الخارجى .

لأن المسألة هنا متروكة للذوق الفنى ، وليست قائمة على قواعد ثابتة .

ولكنهم يريدون أن يقولوا أى كلام . . سواء كان هذا الكلام له معنى أو لم يكن له معنى . . سواء كان له قيمة فنية أو كان خاليا من هذه القيمة . .

ثم بعد ذلك يريدون أن يضعوا لهذه الحركة قواعد . ليسير عليها كل الشعراء العرب .

والشعر العربى، بل والشعر الإنسانى كله، برىء من هذه الحركة الجديدة التى يلتف حولها بعض أصحاب الأقلام فى بيروت .

إن هذا الكلام لا يعطينا فلسفة عميقة تنبىء عن ثقافة كبيرة ، أو رؤية روحية عميقة ، ولا يعطينا تلك الموسيقى الداخلية .

وأخيرا فان هذا التجديد الزائف لا يطعينا ما يمكن أن نأخذه من النثر من معلومات وحقائق.

فماذا بقى لهذه الحركة الزائفة التى تسمى نفسها باسم «قصيدة النثر» ؟

لا شىء .. لا شىء غير الكلام المشوش ، والسطحية ، والخيال المحدود المريض (١) .

* * *

ولعل فى استطاعتنا الآن أن نتبين مدى البلبلة والاضطراب فى سوق النقد الأدبى المعاصر من ناحية الشكل الشعرى أو الإطار العام الذى يتحمل الأفكار والأخيلة والمعانى والعواطف والانفعالات ، ونتبين الصراع من ناحية هذا الشكل بين القديم والجديد ، أو بين التيار المتشد المحافظ أو الذى يميل إلى المحافظة ، والتيار الحديث النافر أو الجامح المتنكر لكل عرف أو تقليد . بل إننا رأينا هذه البلبلة والفوضى والاضطراب فى صفوف المجددين أنفسهم ، إذ رأيناهم لا يتفقون على مفهوم هذا الجديد ، وإذ كان الأمر فى الشكل على هذه الشاكلة بين الشعراء فما أحرى النقاد أن يترددوا بين هذا وذاك . وكان العامل الأكبر فى هذا التردد الولوع بالجدة والطرافة أولا ، ثم متابعة تلك الظواهر ثانياً ، فإن النقد كان يساير هذه الحركات معجباً بها حينا ، ومتنكرا لها حينا ، ومن النقاد من أصر على الإعجاب أو الزراية ، ومنهم من تحول عن الإعجاب إلى الزراية ، أو عن الزراية

---

(١) رجاء النقاش : مقال بعنوان « الشعر العربى برىء من هذه الحركة » أخبار اليوم، العدد ٩٦٤ فى ٢٧ / ٤ / ١٩٦٣ .

إلى الإعجاب ،ومنهم من تردد بين هذا وذاك . ومؤدى هذه البلبلة أن تعاليم الشعر الجديد أو معالمه لم تتبلور بعد ، ولم تتهيأ النفوس التهيؤ الكافى لاستقبالها . بل كان من الشعراء المجددين أنفسهم من رجع عن تجديده بعد أن رأى أن التمادى فى تلك المحاولة مخاطرة قد تودى بالشعر العربى . فقد كان «نزار قبانى» من أوائل الذين تمردوا على القيود التقليدية ولكنه ما لبث أن ندم على هذه الثورة ، إذ جاء فى فصل له نشر أخيراً « أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة قد تودى بطابع القصيدة العربية ، فالتحرر من القافية كالتحرر من غرائزنا يحتاج إلى أجيال ، فلنقبل هذه العبودية المحببة كما نقبل أن نعقد رباط العنق فى رقابنا ؛ ونجعل الخواتم فى أصابعنا . إنها عبودية جميلة من هذه العبوديات الجميلة . وما سر استعصاء القافية علينا ودلالها إلا لأنها مرتبطة بسر النغم . ولما كان النغم هو سر القصيدة فلك أن تتصور أى مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود . لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث صوتاً (١).

ويبدو أننا لا نزال محتاجين إلى زمن طويل حتى يستطيع الذوق الفنى العام أن يقول كلمته ، فإن هذا الذوق العام لم يتكون بعد ، أو لم ينصهر الانصهار الكافى الذى يجعله يؤثر الإبقاء على القديم ، أو يفضل عليه النزعات الجديدة ، أو يؤثر تطوراً يستند إلى القديم ويضيف إليه ما يتهيأ له من مقتضيات العصر . والأصوات التى سمعناها تنتصر لهذا الرأى أو ذاك ، أو تشايع تيارات التجديد الواسعة أو المحدودة ، أو تتعصب للقديم على علاته ، أحسبها أذواقاً فردية لاتمثل إلا أصحابها ، ولا تعبر إلا عن تقديرهم الذاتى ، ولست أراها معبرة عن الذوق العام فى هذا الفن الأدبى الخطير الذى لم تتح له عوامل الاستقرار . ومن أمثلة هذا التردد ما رواه الأستاذ الشاعر صالح جودت فى قوله :

(١) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر — ص ٢٣ .

« منذ عام واحد سمعت الدكتور محمد مندور يتحدث فى نادى القصة عن الشيء الذى يسمونه بالشعر الجديد ، فيسميه « الشعر الصينى » . . ويمضى فى حديثه ساخراً من هذا الشيء سخرية مرة .

«ومنذ أيام التقينا بالأديب اليوغوسلافى الكبير «إيفو اندريتش» حول مائدة شاى فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . وكان الرجل ـ الذى يحمل جائزة نوبل ـ لطيفاً حين قال إنه لا يملك هدية يقدمها إلينا إلا أن يقدم لنا بعض نتاجه . . وقرأ علينا مقطوعة حلوة من النثر الشعرى باللغة الفرنسية ، على أن يتفضل الدكتور مندور بترجمتها إلى اللغة العربية ترجمة فورية . . وانتهى الرجل من قراءة المقطوعة . .

« وبدلا من أن يتفضل الدكتور مندور بإنجاز ماوعد هرب من الترجمة ، وأثار مشكلة عجيبة ، حين راح يقص على المحتفى به أننا هنا نعيش فى معركة بين الشعر التقليدى والشعر الجديد الذى لا يعترف بالوزن ولا بالقافية .

«ثم مضى يشرح للضيف وجهة نظره ، فإذا هو يتنكر للشعر الخالص ـ الذى يسميه الشعر التقليدى ـ وينتصر للشيء الذى يسميه شعرا جديداً . . بعد أن كان يسميه بالشعر الصينى .

ويتابع الأستاذ صالح جودت حديثه قائلا : وأنا لا أنقل لكم هذه الحكاية لأقول إن الدكتور مندور تنكر للرأى الذى سمعناه منه فى العام الماضى بهذه السرعة . . ولكنى أنقلها لكم لأقول إن الأستاذ عبد الرحمن صدقى انبرى للدفاع عن الشعر الخالص فى صدق وإخلاص . . مما حمل الرجل على أن يقول للدكتور مندور عبارة نصها « لقد جئت إلى هنا لأتعرف إليكم ، لا لأكون حكماً فى معارككم » ؟ ما كان أغنانا عن سماع هذه الكلمة ونحن نحتفل بالضيف(١).

(١) مجلة المصور : ص ٤ من العدد ١٩٥٥ فى ٣٠ / ٣ / ١٩٦٢ .

الفصل السادس

نقد المعاني الأدبية

ومعانى الأدب إحدى العناصر المهمة فيه ، بل هى أهم الأسرار التى تبعث فى القارىء والسامع الإعجاب بالأدب والأديب بمقدار ما تثير فى النفس من إحساس بعظمة الفن الأدبى بما يوجد فيه من مظاهر السمو التى لا توجد فيما يؤلف من كلام الناس ، وما يعرف عن طرائقهم فى التعبير عن المقاصد والأغراض. ولعل هذا هو السبب فى احتفال طائفة كبيرة من نقاد الأدب بالمعانى ، والذهاب إلى أنها كل شىء فى العمل الأدبى ، حتى ما يكون فيه من افتنان فى التعبير و الصياغة، أو ما يبدو أنه كذلك، فإن مرجعه فى مذهبهم إلى المعنى الذى استدعى ألفاظه وأساليبه وساق نحوها .

إن تلك المعانى هى الأثر الذى يبقى فى النفس والعقل عند الأدباء وغير الأدباء ، وهى التى يجاوز تأثيرها البيئة والحياة والعصر والجنس إلى سائر البيئات وألوان الحيوات ، ومتتابع العصور ، ومختلف الأجناس . ولا شك أن العمل الأدبى الذى يستطيع أن يحظى بقبول القلوب وإرضاء الأذواق والعقول هو الأدب الذى يجد فيه كل إنسان نفسه وحسه وفكره . ومن ثم عدت الفلسفة قسماً من أقسام الأدب عند بعض النقاد « لأن بعض الحكماء اتجه فى تأليفه وجهة أدبية ، أو لأن بعض الأدباء اتجهوا وجهة فلسفية(١) » .

ومن ثم كان أكثر ماتناول النقاد المعانى التى تداولها الأدباء . وفى العصور الأولى كان الكلام جله فى نقد تلك المعانى ، وذلك أنهم كانوا

---

(١) فن المقالة الأدبية للدكتور محمد عوض محمد ص ٤

يسلمون ابتداء بقدرة الأديب على صحة التعبير ، واهتدائه إلى ما يقوِّم الشكل ،وإلى عناصر الجمال فى الصياغة، مع التسليم بتفاوت الأدباء فى الأخذ بأسباب تلك الصياغة .

وقد حاول النقاد فى كل عصر أن يحصوا الجهات التى ينظر منها إلى المعانى الأدبية ، فتكلموا فى أهميتها ، وتكلموا فى صوابها وخطئها ، كما درسوا بعناية مظاهر ابتكارهم وعوامله ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وعوامله ومحاسنه وعيوبه ، كما درسوها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية العاطفة والعقل والحس . وفى كل عصر يأتى جديد يضاف إلى ما عولج من نواحى المعانى المختلفة ، أو يتعمق فى إحدى تلك النواحى .

وكان أول ما تناول النقاد من تلك المعانى البحث فى صحتها ، والنظر فى مطابقتها لما لا ينكره العقل الإنسانى ، والحقائق التى تعرفها بيئة الأديب ، الذى يعاب ويوصف بالخطأ إذا ما حاول الخروج على ما يعرف الناس ، أو ما تسلم عقولهم وثقافتهم وتجاربهم به . ومن الأوليات أن الأديب ينبغى ألا يوصف بالجهل ، لأنه إذا عرف عنه ذلك فلن يقبل منه قول . وقد ألف أبو هلال العسكرى باباً طويلا فى « التنبيه على خطأ المعانى وصوابها » وذكر من أنواع الخطأ أن يكون الأديب فيما أتى به كاذبا ، وإن كان كلامه مستقيم النظم ، مثل قول القائل . حملت الجبل ،وشربت ماء البحر ، ومنها أن يعمد إلى المحال فيصوره ببيانه كقولك : آتيك أمس ، وأتيتك غدا ، وكل محال فاسد . ومنها أن يطلق الشىء على غير ما هو له كقول الراعى :

يكسو المفارق واللبات ذا أرج   من قصب معتلف الكافور درَّاج

أراد المسك ، فجعله من قصب الظبى ، والقصب المعى ، وجعل الظبى يعتلف الكافور ، فيتولّد منه المسك، وهذا من طرائف الغلط . وقريب منه قول زهير :

يخرجن من شربات ماؤها طحلٌ   على الجذوع يخفن الغمَّ والغرقا

ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق . . . وهذا نقد مصيب ؛ لأن أبا هلال يريد للأديب أن يكون واسع الثقافة والمعرفة ، أو فى المعنى الذى يتعرض له فى الأقل . . وعلى الأديب أن يعرف طبائع النفوس وما تحب وما تكره ، حتى لا يجىء بما يخالف هذه الطباع ، فيرمى بالغفلة والجهالة . لقد أخطأ الأعشى حين قال فى حبيبته :

وما رابها من ريبة غير أنها ... رأت لمتى شابت وشابت لداتيا

فأى ريبة عند امرأة أعظم من الشيب ؟ ومثله قوله :

وأنكرتنى وما كان الذى نكرت ... من الحوادث إلا الشيب والصلعا

وأعجب منه قوله أيضا :

صدَّت هريرة عنا ما تكلمنا ... جهلاً بأمِّ خُليد حبل من تصلُ

أأن رأت رجلا أعشى أضرَّ به ... ريب الزمان ودهر خاتل خَبِلُ

فأى شىء أبغض عند النساء من العشا والضر يتبينه فى الرجل ؟ وأعجب ما فى هذا الكلام أنه قال: حبل من تصل هذه المرأة بعدى، وأنا بهذه الصفة من العشا والفقر والشيب ؟

أما أبو هلال فإنه يحذر من مغالطة النفس ، فلا يقع فيما وقع فيه الأعشى ، حين يقول :

فلا تعجبا أن يعبن المشيب ... فما عِبْن من ذاك إلا معيبا

إذا كان شيبى بغيضاً إلى ... فكيف يكون إليها حبيبا ؟ !

ومما عابوه فى المعانى أيضاً ما سماه قدامة بن جعفر «الاستحالة والتناقض» بأن يجمع الأديب بين المتقابلين اللذين يستحيل اجتماعهما ، فيزيد بن مالك العامرى فى قوله :

---

(١) راجع كتابنا « أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية » ص ١٥٧ من الطبعة الثانية .

أكف الجهل عن حلماء قومى　　وأعرض عن كلام الجاهلينا

يخبر أنه يحلم عن الجهال ولا يعاقبهم ، ثم ينقض ذلك فى البيت الثانى حيث يقول :

إذا رجل تعرض مستخفا　　لنا بالجهل أوشك أن يحينا

فذكر أنه كاد أن يفتك بمن جهل عليه ، وهكذا ناقض الشاعر نفسه فوقع فى الخطأ . وقريب من هذا قول عبد الرحمن بن عبيد الله القس :

أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا　　ملامكم فالقتل أعفى وأيسر

فأوجب أن الهجر والقتل سواء . ثم ذكر أن القتل أعفى وأيسر ، ولو أتى بلفظ « بل » استوى وسلم من الاستحالة والتناقض . .

وكذلك رسم قدامة للشعر صورة المعانى التى يعمد إليها الشعراء ويحققون بها أغراضهم ومقاصدهم بما يؤلفون فى فنون الشعر ، وجعل هذه المعانى أصولا للإجادة ، وعد الخروج عليها عيباً من العيوب التى تقعد بالشعر عن بلوغ غايته . ومن ذلك قوله « إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق فى ذلك ، إنما هى العقل والشجاعة والعدل والعفة كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً ، والمادح بغيرها مخطئا(١) . . . والهجاء ضد المديح فكلما كثرت أضداد المديح فى الشعر كان أهجى ، ثم تنزل الطبقات على مقدار قلة أصناف الأهاجى فيها وكثرتها(٢) . . وليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالك(٣) . . والشىء لا يشبه بنفسه ، ولا بغيره من كل الجهات ، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الإثنان واحداً ، فبقى أن

---

(١) نقد الشعر ٢٨ — ٤٣ (طبعة بريل — ليدن ١٩٥٦) وقد ذكر قدامة الفضائل الأصلية المركبة ، كما شرح الإجادة بالإغراق فى فضيلة واحدة أو فضيلتين من هذه الفضائل ، كما شرح اختلاف المدائح باختلاف طبقات الممدوحين.

(٢) المصدر السابق ٤٤ (٣) المصدر السابق ٤٩

يكون التشبيه وإنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك فى معان تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق فى أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها ، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ماوقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد(١) ... والوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى كان أحسنهم وصفاً من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم أظهرها فيه وأولاها ، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته(٢) . . والنسيب الذى يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك فى الصبابة ، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة ، وما كان فيه من التصابى والرقة أكثر مما يكون فيه من التخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضادّ التحفظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة ، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض (٣) .

هذا شيء قليل مما كتب نقاد العرب القدامى فى المعانى ، وهو يمثل لوناً واحداً من ألوان كثيرة لخصناه هنا على سبيل المثال والإشارة ، لا على سبيل الحصر والاستيعاب ، وإلا فإن إلى جانب هذا الرأى آراء كثيرة ، وبحوثاً جليلة ، واتجاهات موافقة إلى جانب كثير من التيارات المضادة .

(١) المصدر السابق ٥٥

(٢) المصدر السابق ٦٢

(٣) المصدر السابق ٦٥

فكرة الصدق فى النقد المعاصر

والمتتبع لتيارات النقد الحديث يرى فى كثير منها اتجاها نحو التفهم العميق لروح الأعمال الأدبية وأهدافها ، وما ينبغى أن تكون عليه حتى تستطيع أن تساير العصر، وتجارى تيار الحياة ، وبذلك يكون الأدب معبرا عنها هى وعن الأديب الذى يعيش فيها، لا عن حياة لا يحياها الأديب، أو لا تحياها الجماعة التى يعيش بينها ، وفى هذه المطابقة بين الأدب ومشاعر الأديب وإحساس الجماعة يلتمس الصدق الفنى الذى يطالب به الأدباء، وينشد فى الأعمال الأدبية والفنية ، ليكون الشعر والكتابة والخطابة متسمة بالصدق فيما تعبر عنه من العواطف والانفعالات والآلام والآمال ، « وإذا كان الشعر يدل على الشاعر كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة ، فهذه آية الشاعرية الأولى ، لأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية . فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذى يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير (١) .

ويرى العقاد أن البارودى قد رسم فى شعره صورة نفسه ، فبدأت فيه شخصيته ناصعة الوضوح ، فكان هذا سرا من أسرار عظمته : « وإذا بلغ التوافق بين خلائق المرء وديوانه هذا المبلغ فتلك آية التعبير الصادق المبين ، أو تلك آية الشاعرية والملكة الفنية . وموضع التفوق فى شعر البارودى أنه ارتقى فى التعبير عن الشخصية هذا المرتقى الرفيع فى عهد كان حسب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة، وينقل الخواطر العامة ، ليحسب من المتفوقين البارزين .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد : ١١٣

فقدرة الرجل على أن يجمع بين أحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإبانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من ألوان طبعه فى غير سخف ولا استرخاء ولا تكلف هى عنوان الحياة فى تلك الشخصية ، وعنوان القوة الماضية فى تلك الشاعرية ، لأنها مضت إلى غايتها من وراء الغشاوات والعراقيل والمغريات(١).

ويبدو أن هذا الجانب من جوانب الأدب والنقد كان من أهم الجوانب التى ولع بها العقاد ، وجدّ فى البحث عنها ، واتخذها مقياساً من أهم المقاييس التى قاس بها الأدب والأدباء ، وقد طبق العقاد هذا المقياس تطبيقا جيداً فى نقده اللاذع لشوقى وشعره الذى ارتفع به إلى درجة الإمارة ولقبه بها الناس شطراً كبيراً من حياته . والعقاد فى هذا النقد أو فى تطبيق هذه القاعدة ينزع عن شوقى ميزة المطابقة والصدق فى فنه ، أى أن شوقيا تبعا لهذا المقياس كان لا يصف نفسه ، ولا يعبر عن طبيعة المجتمع الذى عاش فيه ، ولم يتأثر بالعوامل التى تكون مزاج هذه الأمة فى توثبها وتطلعها إلى حياة الكرامة والحرية ، وأن شوقيا إذا جرد شعره من مظاهر الصنعة والتقليد لم يبق للأدب أو لم يبق لحياة الأديب وطبعه ومجتمعه منه شىء .

ومن أمثلة ذلك أن العقاد تناول فيما تناول فى « الديوان » هذا الجانب أو هذا المقياس الفنى ونشده فى شعر شوقى ، ولا سيما فى قصيدته التى رثى بها الزعيم محمد فريد ، ومطلعها :

كل حى على المنيّة غاد ... تتوالى الركاب والموت حاد(٢)

ووازن بينها بين قصيدة المعرى المشهورة :

غير مجد فى ملتى واعتقادى ... نوح باك ولا ترنم شاد

وهى من بحرها وعلى رويها ، وتعرض العقاد لما بدا فى قصيدة شوقى

---

(١) المصدر السابق : ص ١٤٠

(٢) الشوقيات ٣/٥٠ (مطبعة دار الكتب ــ القاهرة ١٩٤٦)

من روح التشاؤم ، والسخط على الحياة ، ووصف باللغو والكذب كلام شوقى فى فلسفة الموت والحياة ، فشرح كيف أن هذه المعانى كانت طبيعية فى قصيدة المعرى ، لأنها صورة لحياته ، أو لأنها مجتمع فلسفته التى صنعتها تلك الحياة » ولقد طمح شوقى إلى معارضة المعرى فى قصيدة من غرر شعره ، لم ينظم مثلها فى لغة العرب ، ولا نذكر أننا اطلعنا فى شعر العرب على خير منها فى موضوعها . والمعرى رجل تيمم هذه الحياة محراباً ، واجتواها غابا ، وصدف عنها سرابا ـ لابس منها خفايا أسرارها ، واشتف مرارة مقدارها ، وتتبع غوابر آثارها ، وحواضر أطوارها ، فإذا هو نظم فى فلسفة الحياة والموت كما تراءت له فذلك مجاله ، وتلك سبيله .

وأين شوقى من هذا المقام ؟ إنه رجل أرفع ما اتفق له من فرح الحياة لذة يباشرها أو تباشره ، وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إعراضة أمير أو كبير ، وما بمثل هذا ينظم الشاعر فى فلسفة الموت والحياة !.. إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها.. وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية(١) .

ولا شك فى أننا نجد فى هذا النقد التطبيقى كثيراً من الصواب ، وليس من الصواب أن يوصف الناقد فى هذا الكلام بأنه يتجنّى على الشاعر أو على أدبه ، فإن الصدق عامل كبير من عوامل التأثر بالفن « فحينما نرى قدرا كبيراً من الصدق فى المحاكاة يكون ذلك مدعاة لاغتباطنا ، وهذه اللذة التى نحس بها هى لذة مشروعة ، تكوّن جزءا من الأثر العميق الذى تبعثه فى نفوسنا فنون المحاكاة جميعاً . ولذلك فإن الصدق والواقعية خير من

(١) العقاد : الديوان ١/١٧ (مكتبة السعادة ـ القاهرة ١٩٢١)

الوجهة الجمالية . . إن الناقد محق حينما يطالب الفنان بالصدق أو مشاكلة الواقع ، لأن الصدق مصدر للذة[١] .

ثم إن شخصية الأديب تتجلى أكثر ما تتجلى فى صدق تعبيره عن نفسه وعن حقيقة مشاعره ، ولا تتجلى فى الصور التى يعرضها ، وإن كثرت وتتابعت ، فليس الأمر أمر صور تؤلف من هنا وهناك ، ولكن الفنية الحقة هى الفنية التى تلازم الشخصية ولا تنفصل عنها ، وتفقد هذه الصور قيمتها « إذا كنا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما نراها تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ إلى القلب. وليت شعرى ما عسى أن يكون شأن صورة تقتطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ؟ وما عسى أن يكون شأن شخصية تنتزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر[٢] ؟

وفى أدبنا العربى كثير من آيات التنبه إلى معالم الجودة فى الأدب، وقياسه بمقياس الطبع والصدق فى التعبير عن النفس ، وأثر ذلك فى تقبل هذا الأدب والتأثر به ، وإلى ذلك يشير أبو عثمان الجاحظ فى قوله عن الأدب إنه إذا كان معناه شريفا ولفظه بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ، ومنزها عن الاختلال ، مصونا عن التكلف « صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة . ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ، ونفذت من قائلها على هـــذه الصفة أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة ، ولا يذهل عن فهمها معـــه عقول الجهلة » وروى الجاحظ مصداق ذلك قول « عامر بن عبد قيس » : الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت فى القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان . وقول الحسن — وقد سمع رجلا يعظ فلم تقع

(١) جورج سانتيانا : (الإحساس بالجمال) ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ٤٨ (مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة)

(٢) بندتوكروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ٤٨ ترجمة سامى الدروبى (دار الفكر العربى ـ القاهرة ١٩٤٧)

موعظته بموضع من قلبه ، ولم يرقّ عندها — : ياهذا إن بقلبك لشراً أو بقلبي(١) !

وهذا الكلام ينبغي أن يتلقى بمفهومه الأعم ، فلا يقتصر الوصف بتلك الصفات على كلام الوعظ ، لأن الوعظ ليس إلا ضربا من الكلام ، وهدفه التأثير كسائر ألوان الأدب ، ومعنى قول الحسن لذلك الواعظ الذي لم يقع كلامه موقعه من قلبه « إن بقلبك لشراً » أن وعظه لم يصدر عن اعتقاد بما يقول ، ولا انفعال بما يعظ ، وإنما كان كلاماً مصنوعاً ، يتصيد صاحبه معانيه مما سمع وحفظ ، فلم ينبع من مشاعره ، ولم ينبعث عن انفعالات ذاتية ، أو عواطف صادقة ؛ ولذلك وصف قلبه بأنه يحوى شراً ، أى أنه يعلن غير ما يخفى ، ويعبر عما لا يجد ، وأنه يقول قولا لا يجد فيه أثراً لقوة الإيمان ، أو لحرارة الشعور .

ولقد كثر فى النقد الحديث النظر إلى ناحية الصدق فى التعبير عن الشخصية وفى البحث عن مقوماتها ، والملاءمة بين الشخصية ومقوماتها من ناحية ، وإنتاجها الفنى من ناحية أخرى ، وفيما نقد به العقاد شوقياً أثر واضح للبحث فى هذه الملاءمة بين الأدب والأديب ، وأصبح من الكلمات المأثورة التى تمثل اتجاها له أهميته واعتباره فى التقدير كلمة « الأدب هو الرجل » أو « الفن هو الرجل » فإذا لم تتحقق هذه الكلمة أو إذا لم يتحقق ما تعنيه هذه الكلمة فقد الأدب ، أو فقدت الفنية فى الأدب مظاهرها ، كما فقدت ينبوعها الأصلى الذى تستق منه « ذلك أن الشاعر يجب أن يتمثل فى شعره إلى حد ما فإذا كان الشاعر مجيداً حقا فشعره مرآة نفسه وعواطفه ، ومظهر شخصيته كلها ، بحيث تقرأ قصائده المختلفة فتشعر فيها بروح واحد ونفس واحد وقوة واحدة ، ويختلف هذا الشعر شدة ولينا ، ويتباين عنفاً ولطفا ، ولكن شخصية الشاعر ظاهرة فيه ، محققة للوحدة الشعرية التى تمكنك من أن تقول :

---

(١) البيان والتبين ٤٨/١ بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٤٨)

هذا الشعر لفلان ، أو هو مصنوع على طريقة فلان(١).

ويبلغ هذا المنهج مداه فى كتاب كامل ، ودراسة مستقلة ، فى كتاب « ابن الرومى » الذى ألفه الأستاذ العقاد إذ يقوم جل الدراسة فيه على هذا المنهج الذى يبحث عن الشخصية فى نتاج الأديب ، ويبحث عن الصدق فى التعبير عن تلك الشخصية بما لها وما عليها، ويقول العقاد فى تمهيده « هذه ترجمة وليست بترجمة ، لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تسمى صورة حياة ، ولأن تكون ترجمة ابن الرومى صورة خير من أن تكون قصة ، لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكننا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة، ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيهـــا كتاب » ثم يعرض فى هذا التمهيد لما وصف به ابن الرومى بأنه يغوص على المعانى النادرة ، فيستخرجها من مكامنها، ويبرزها فى أحسن صورة ؛ فيتساءل العقاد: ما الغوص على المعانى النادرة ؟ وما النظم العجيب والتوليد الغريب ، إن لم يكن ذلك كله مصحوبا بالطبيعة الحية والإحساس البالغ والذخيرة النفسية التى تتطلب التعبير والافتنان فيه ؟ إن كثيرا من النظامين ليغوصون على المعانى النادرة ليستخرجوا لنا أصدافا كأصداف ابن نباته وصفى الدين، أو لآلىء رخيصة كلآلى ابن المعتز و ابن خفاجة وإخوان هذا الطراز، وإن الغوص على المعانى النادرة لهو لعب فارغ كلعب الحواة والمشعوذين، إن لم يكن صادق التعبير مطبوع التمثيل أو التصوير وعلى الأوراق المالية رسوم ونقوش وأرقام وحروف ، ولكنها برسومها ونقوشها وأرقامها وحروفها لا تساوى درهما إن لم يكن وراءها الذهب المودع فى خزانة المصرف ! فالإحساس هو الذهب المودع فى خزانة النفس، وهو الثروة الشعرية التى يقاس بها سراة الكلام» . ثم يقول إن ابن الرومى هو الشاعر من فرعه إلى قدمه ، والشاعر فى جيده

(١) طه حسين : حديث الأربعاء ١ـ٢٢٢ (طبعة الحلبى ـ القاهرة)

ورديئه ، والشاعر فيما يحتفل به وفيما يلقيه على عواهنه ، وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة فى مواسم الأيام، ولا لباساً يلبسه للابتذال فى عامة الأيام، كلا ، بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه ، المنسوج من لحمه ودمه، فالرديء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه ، والإبانة عن صحته وسقمه . بل ربما كان بعض رديئه أدل عليه من بعض جيده ، وأدنى إلى التعريف به والنفاذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا فى أحسن أوقاته ويحيا فى أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته فى الأوقات السيئة أضعاف حياته فى أحسن الأوقات(١).

وقد طبق الدكتور طه حسين هذا الأصل النقدى على كثير ممن تناولهم وتناول أدبهم ، وجعله من أهم المقاييس التى قاس الأدب بها ، ونشده فى أكثر ما نقد من فنون الشعر والنثر والتأليف . وقد عرض لكتاب المرحوم « الدكتور أحمد أمين » الذى سماه « فيض الخاطر » بالدراسة والنقد ، وقبل أن يقول كلمة واحدة فى الموضوع الذى قصد إليه تكلم طويلا عن أهم معالم الشخصية التى عرفها فى أحمد أمين ، ووصفه بأنه جمع خصلتين محببتين إلى النفوس : خصلة الذكاء النافذ البعيد العميق ، وخصلة البساطة الهادئة الظريفة التى تثير الابتسام ، وقد تدفعك أحيانا إلى أن تغرق فى الضحك إغراقا . . ثم يرسم له صورة دقيقة أخرى تأتلف من الهدوء الهادىء ومن الثورة الثائرة . . ثم يرى الدكتور طه أنه قد أطنب وأسهب ، وبسط فى المقدمة ، ولم يبلغ كتاب « فيض الخاطر » بعد ، فيقول للقارىء : « ترفق أيها القارىء الكريم ، فإن كتاب « فيض الخاطر » ليس إلا خلاصة طريفة عذبة ممتعة لهاتين الصورتين ، ولهذه المتناقضات التى تؤلف هاتين الصورتين . فى هذا الكتاب ذكاء أحمد أمين وبساطته ، وفى هذا الكتاب هدوء أحمد أمين وثورته . ولك أن تقرأ الكتاب من أوله إلى آخره، وأن تعرض ما فيه من الفصول والمقالات على هذه الخصال الأربع ،

---

(١) العقاد : ابن الرومى — حياته من شعره ٨ (الطبعة الثانية — مطبعة حجازى ١٩٣٨)

فستجدها ممثلة فيه أصدق تمثيل وأقواه، تراها تتمثل جملة وتتمثل تفاريق . تراه في فصل واحد ذكيا بسيطا ، وهادئا ثائرا، وتراه في فصل آخر وقد غلبت خصلة أو خصلتان من هذه الخصال على ما كتب ، فظهر الذكاء والهدوء، وظهرت البساطة والثورة . وتستطيع أن تلائم بين هذه الخصال كما أحببت جمعاً وتفريقا ،وحذفا وإثباتا ، فلن يفلت منها فصل من فصول الكتاب(١) .

ولا شك أن مثل هذه الدراسة التي يبحث فيها الناقد عن شخصية الأديب ، وعن تأثيرها في آثاره الفنية إنما تمثل مذهبا من مذاهب النقد ، هو الذي يعرف بالمنهج النفسي ، وهذا المنهج يرى أصحابه أن العمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط ممثل للحياة النفسية . . والمنهج النفسي هو الذي يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها:

١ — كيف تتم عملية الخلق الأدبي؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها ، وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طارىء من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفد الطاقة الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبي ؟ ..

٢ — ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرىء التطورات النفسية لصاحبه ؟ . .

٣ — كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها ، وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته ؟ وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ ...

---

(١) فصول في الأدب والنقد ١٦ (مطبعة المعارف ــ القاهرة ١٩٤٥)

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها المنهج النفسى ، ويحاول الإجابة عليها(١).

وقد ألفت بعض الكتب القليلة التى عرضت لهذا المنهج ، وأشارت إلى بعض أعلامه من النقاد المتقدمين والمتأخرين، وفى مقدمة هذه الكتب كتاب الأستاذ محمد خلف الله الذى سماه «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» وقد حرص فيه على أن يبين المدى الذى يمكن دارس الأدب وناقده أن يسيرا إليه فى استخدام وجهة النظر النفسية للكشف عن طبيعة الأدب فى إنشائه وذوقه ، دون أن يفقدا فى بحثهما خصائص المنهج الأدبى واستقلاله (٢).

والدكتور طه أحد أولئك الذين درسهم الأستاذ خلف الله ، وشرح ما فى مذهبهم النقدى من تطبيقات للمنهج النفسى ، وأرجع إلى هذا المنهج كثيرا من دراساته ونقده . فهو حين يتعرض لدراسة الغزل العربى فى صدر الإسلام مثلا يقيم درسه على أساس سيكلوجى اجتماعى ، فيبحث حياة أبناء المهاجرين والأنصار فى البادية وفى الحاضرة ، ويدرس ما كان للفقر واليأس والحرمان من أثر فى نفوس أهل البادية ، وما كان للثروة والغنى - حين اجتمعا إلى اليأس من الحياة العملية - من أثر فى نفوس أهل الحاضرة ثم ما كان للإسلام والقرآن من أثر فى نفوس هؤلاء وأولئك ، إذ حيل بينهم وبين حياتهم الجاهلية ، ونشأ فى نفوسهم شىء من التقوى فيه سذاجة بدوية ورقة إسلامية « انصرف هؤلاء الناس عن حروبهم وأسباب لهوهم الجاهلى كما انصرفوا عن الحياة العملية فى الإسلام إلى أنفسهم ، فانكبوا عليها ، واستخلصوا منها نغمة لا تخلو من حزن ، ولكنها نغمة زهد وتصوف (٣) » . وهو حين يبحث القصص الغرامى الذى نشأ حول هذا

---

(١) النقد الأدبى : أصوله و مناهجه ، لسيد قطب ٢٠٠ (دار الفكر العربى — القاهرة ١٩٤٧)

(٢) ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٧ (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر)

(٣) حديث الأربعاء ١/٢٣٧

الشعر يوازن بين بعضه وبعض من حيث عمل الخيال فيه ، ومن حيث انطباقه على الطبيعة الإنسانية، ويحلل شخصياته تحليلا نفسانيا ويبين اصطراع العواطف المتناقضة فى نفوسهم ، واصفاً كل قصة بطابعها الذى يكشف عنه التحليل . وهو حين يدرس شوقيا وحافظا ينفذ إلى طبيعتهما ومزاجيهما ، ويربط بين نفس كل منهما وشعره ، ويلتمس من الصفات النفسية الشخصية داعيا للنجاح أو الإخفاق فى هذا الفن أو ذاك . فقد كانت نفس حافظ مثلا « بسيطة يسيرة لاحظ لها من عمق ولا تعقيد ، وكانت لهذه الخصال نفسها محببة إلى الناس مؤثرة فيهم ، وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة ، فأحبوه كما أحبوا مصدره »(١) .

كانت نفس حافظ قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس وصفاء طبع واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك وفية رضية لا تستبقى من صلاتها بالناس إلا الخير ، ولا تحتفظ إلا بالمعروف ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به والثناء عليه ، ونصبه للناس مثلا يحتذى ، ونموذجا يتأثر ، وكانت إلى هذا وذاك ترى ديناً عليها — لا أقول لنفسها ولا أقول للناس — وإنما أقول للفن والحق والتاريخ ، ألا ترى خيراً إلا سجلته ، ولا تحس معروفاً إلا أذاعته . . ومن هنا برع حافظ فى فن الرثاء ،وعلى الأخص فى زعماء الوطنية ، وكان لشعره لون من الخطابة يمنحه قوة غريبة تسيطر على نفوس الجماعات ، فتفعل فيها الأعاجيب(٢) .

وإذا كانت طبيعة حافظ كما يرى الدكتور طه يسيرة جداً لا غموض فيها ولا عسر ولا التواء ، فإنك لن تجد فى شعره عمقاً ، ولئن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثراً .

أما طبيعة شوقى فشىء آخر .. معقدة ينبئنا شوقى نفسه بتعقيدها ، فيها أثر من العرب ، وأثر من الترك ، وأثر من اليونان ، وأثر من الشركس ..

---

(١) حافظ وشوقى ١٩٨

(٢) حافظ وشوقى ١٥٣ وانظر «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» ١٣١.

التقت كل هـذه الآثار وما فيها من طبائع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقى ، فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأنآها عن السذاجة . وهى بحكم هـذا التعقيد والتركيب خصبة كأشد ما يكون الخصب ، غنية كأوسع ما يكون الغنى(١) .

* * *

وعلى هذا النحو عنى طه حسين بهذا الجانب من جوانب النقد فى أكثر كتاباته ، وسرت هذه الروح إلى كثير من النقاد ، وكانت من أبرز النواحى التى عنى بها النقد والدرس الأدبى للأشخاص أو لأعمالهم الأدبية ، وأعنى بهذه الناحية محاولة البحث عن معالم الشخصية فى الأثر الأدبى ، أو مطابقة ما عرف منها عليه ، واتخاذ الملاءمة بينهما دليلا على الشاعرية الناضجة الصادقة ، ولا يبقى بعد الشعور الصادق الذى يظهر أثره فى الأدب ، والذى نبع من أعماق الأديب ، وكونته عوامل كثيرة منها الوراثة والبيئة والثقافة وطبيعة الحياة ، لا يبقى بعد هـذا الشعور إلا نشدان العبارة الفنية عنه ، وتلك العبارة أيضاً تعد من أهم مظاهر الشخصية ، وأسباب الدلالة عليها . فلم تقف العناية بهذا البحث عند ذينك الناقدين الكبيرين ، بل إنك لتلتمسهما عند كتاب كثيرين ، وعند نقاد غيرهما ، ومن أبدع مظاهر الانتفاع بهذا الجانب فى نقد الأدب وتقويم الأدباء على أساسه ما كتبه الشاعر حسن كامل الصيرفى فى الموازنة بين الشاعرين الكبيرين « حافظ وشوقى » ويكفى أن نسوق مثالا واحداً من كتابته فى الموازنة بينهما فى موضوع واحد ، وهو كارثة حريق « ميت غمر » فى سنة ١٩٠٢ التى ظلت النار تأكل فيها ثمانية أيام ، وفى حريق « ميت غمر » نظم حافظ إبراهيم قصيدته التى يقول فى مطلعها :

سائلوا الليل عنهم والنهارا   كيف باتت نساؤهم والعذارى

ونظم شوقى قصيدته التى يقول فى مطلعها :

الله يحكم فى المدائن والقرى   ياميت غمر خذى القضاء كما جرى

(١) طه حسين : حافظ وشوقى ١٩٨و١٩٩

ويقول الصيرفى عن قصيدة حافظ إنها « صورة حية تبرز فى كل آن لكل حادث من هذا النوع دون أن تفقد روعتها بانقضاء مناسبتها ، وهى صورة استطاع حافظ أن يجلوها رائعة تدب فيها الحياة ، لأنه استمد من نفسه ، ومن مرائى الشقاء التى لمسها فى صباه وعاينها فى شبابه الأول عندما التحق بالجندية ، ألواناً لهذه الصورة تبدو واضحة جلية ، واستمد من ينابيع آلامه ما بث الروح فى هذه الصورة ، ولذلك نجده يثور على المجتمع ثورة كانت مكبوتة ، فأثارتها الكارثة فيقول :

أيها الرافلون فى حلل الوشى يجرون للذيول افتخارا
إن فوق العراء قوماً جياعاً يتوارون ذلة وانكسارا

ويندفع ساخراً بالفوارق الاجتماعية ويندد بالأفراح التى يهدر فيها سراة القوم المال الوفير يبذلونه عن سعة فى مسراتهم ، وقد غفلوا عن آلام البائسين ودموعهم ، وكأنما قد مسّ هذا الحادث جرحاً عميقاً فى نفسه فيقول :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عُرساً ملأ العين والفؤاد ابتهـارا
سال فيه النضار حتى حسبنا أن ذاك الفِناء يجرى نضارا

ولعلها كانت الصيحة الأولى فى الشرق دوّى بها الشعر على لسان حافظ شاعر الشعب . .

أما قصيدة شوقى فإن الصيرفى يقول عن الصورة التى أراد شوقى وضعها لهذه الكارثة إنها تبدو باهتة الألوان ، متهافتة اللفظ ، مفككة الوحدة ، على غير عادته فى الوصف . ذلك أن شوقيا لم يكتبها كما يجب أن تكتب ، ولأنه لم يحس فى نفسه الألم الذى أحسه زميله ، فهى صورة مترفة لا تعبر عن مصاب ، ولعل هذا البيت الذى قاله شوقى فى هذه القصيدة يكشف لنا عن سر هذا العيب ليكون مؤيداً لنا فى الحكم إذ يقول :

مازلت أسمع بالشقاء رواية حتى رأيت بك الشقاء مصوّرا

فإن الإحساس بالرواية غير الإحساس بالشعور والتجربة ، وشوقى لم يشهد من المصائب والآلام ما شهد حافظ ، وفى ذلك يقول الأستاذ إسماعيل مظهر « إن بين جنبى شوقى روحا ثائرة ونفساً متأججة ، ولكنها ثورة أشبه بثورة الرياح إذ تهب فتية هوجاء ، ثم لا يلبث أن تمر عليه ناعمة أو نار الهشيم إذ تتأجج مندلعة الألسن فى لحظة ، وتصبح رماداً فى أخرى والصناعة بين يدى شوقى إنما تخضع لجماع هذه الصفات الفطرية الطبيعية . فحيث تشتد ثورة نفسه تسمو معانيه وتقوى شاعريته ، فإذا خبت نارها هبطت المعانى والشاعرية معاً إلى منزلة لم ينزل إليها الكثيرون من شعراء هذا العصر . وحيث تتأجج بحادث يمس مشاعره تلمس النار سارية بين أبياته بل بين كلماته ، فإذا هدأت العاصفة ونامت طوى عليها وعلى الشعر سترا من ميوعة الفطرة ولين الطبع ينزل بشعره إلى المستوى الذى لا يحسده عليه الكثيرون من أهل صناعته(١).

سرقات المعاصرين

ومن أهم الموضوعات التى تتصل بالصدق والتى خاض فيها النقد المعاصر البحث فى الابتكار والسرقة ، وهو موضوع عنى به النقد الأدبى عند العرب قديماً ، ودرسه عدد من نقادهم دراسة صاحبها كثير من التوفيق ، « إذ كانوا يلجئون فى أكثر نقدهم إلى الموازنة بين أديب وأديب ، وكان من أهم ما عنوا به فى هذا المجال الفحص عن نواحى الاتفاق بين أديبين ، ثم ماينفرد به أحدهما من صاحبه ، سواء أكان مرجع الاتفاق أو الاختلاف إلى التفكير أم كان مرده إلى التصوير . وقد بذلوا فى هذا السبيل كثيراً من الجهود ، تدل فى أكثرها على الذوق السليم ، كما تدل على تعمقهم فى فهم الأدب وقدرتهم على تحليله .

(١) حافظ وشوقى ، للصيرفى ٥٢ (مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٩) وكلمة إسماعيل مظهر فى كتابه « الفكر العربى » ١٤٨ و ١٤٩ فى بحث عنوانه « أحمد شوقى ودلالة شعره على نفسيته »

والواقع أن الاهتداء إلى نواحى الاتباع أو الابتداع، يحتاج إلى كثير من الفطنة والذكاء، ولا يمكن أن يكون الحكم بذلك مبنيا على رأى مبتور أو نظرة سطحية. وإلى ذلك يحتاج الحكم بالسرقة أو بالابتكار إلى سعة فى المعرفة بالأدب وفنونه، والاطلاع الواسع على التراث الأدبى فى سائر عصوره ومواطنه، وحفظ طاقة كبيرة للمشهورين والمغمورين من الأدباء، حتى يسهل ربط القديم بالمتأخر، ويعرف السابق من اللاحق، وحينئذ يمكن الحكم بالتقليد أو بالتجديد.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الدراسة فى حقيقة أمرها، وما تقتضيه طبيعتها دراسة تطبيقية عملية، أكثر منها دراسة نظرية تخضع للأصول الموضوعة والقواعد المرسومة التى تقوم فى أكثرها على المنطق والاستدلال، وتخضع لقوانين التحديد والتقسيم.

وهذا الاتجاه يجعل للبحث فى السرقات الأدبية قيمة كبيرة، لأن الدراسة العملية فى مسائل النقد الأدبى دراسة مجدية، إذ أنها تمتاز بكونها دراسة موضوعية تستملى فيها الأحكام من تلك الموازنات الدقيقة بين الأعمال الأدبية، واستخلاص ما حوت من فنون الجمال، وما يكون فيها من الابتكار أو الاحتذاء.

وفى مثل هذه الدراسة يختفى إلى حد كبير أثر العنصر الذاتى فى الأحكام الأدبية، ذلك الأثر الذى يغض فى كثير من الأحيان من قيمة تلك الأحكام إذا لم تكن مبنية على أساس من الموضوعية يقنع الدارس بصدق ما ذهب إليه الناقد، وبسلوكه الطريق الطبيعى فى إصدار الأحكام (١).

ولقد كان مجال الإفادة عند السابقين محدوداً فى تلك الآثار الفنية التى خلفها الذين تقدموهم فى الحياة وسبقوهم إلى الإنتاج ممن استطاعوا الوقوف على آثارهم إذ كانت الرواية والحفظ أهم الوسائل للنقل والإذاعة فى البيئات

---

(١) راجع كتابنا «السرقات الأدبية: بحث فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها»: ص٢ (مطبعة الرسالة – القاهرة ١٩٥٦)

الأدبية التى تعنى بتلك الآثار ، وتفيدمن العناية بها معرفة بالأدب وتقاليده ووقوفا على مظاهر الإبداع عند الأدباء ، كما يفيد منها النقاد ما يعينهم على ضروب الموازنة ، والوقوف على نواحى الاحتذاء أو الإغارة على بعض ما اختص به السابقون .

* * *

أما العصر الحديث فإن مجالات الإفادة فيه قد اتسعت اتساعاً عظيما ، وكثرت المصادر التى يرجع إليها الأدباء والنقاد ، فقد كانت نهضة الطباعة عاملا من أهم عوامل البعث فى جمع شتات التراث الأدبى الذى خلفته العصور السابقة ، فأصبح جله فى متناول الأدباء والنقاد ، وكان فى قوة الاتصال بين الأمة العربية والأمم الأجنبية ما أدى إلى تبادل الثقافات والوقوف على ما عند الفريقين من الاتجاهات المختلفة فى العلم والتفكير وألوان الفنون ، ولذلك أخذ النقد المعاصر يحاول جاهداً البحث عن علاقات الآداب بعضها ببعض ، وعن العوامل المؤثرة فيها سواء أكانت عوامل خاصة أم عوامل مشتركة بين الآداب العالمية .

وعلى هذا لم يقتصر نظر الأدباء على ذلك التراث الضخم الذى ورثوه عن أسلافهم ، بل تجاوزوه إلى النظر المتأمل الفاحص عن الآداب الأجنبية ، وما يمكن أن تتميز به فى اتجاهاتها الجديدة ، وحاول كثير من الأدباء العرب الإفادة من تلك الاتجاهات من حيث الموضوعات التى يعالجها الأدب ومن حيث الشكل والمضمون ، ومن حيث الفنون الأدبية ، وظهر هذا التأثر واضحاً عند عدد من الأدباء الذين أخذوا يعظمون من شأن الشعر الحر والشعر المرسل ، كما أن هذه الإفادة قد أثرت تأثيراً واضحا فى نشأة فن الشعر المسرحى فى الأدب العربى الحديث ، وفى ازدهار فن القصة التى كان لها فى الأدب المعاصر كتاب مختصون برعوا فى كتابة القصص الطويلة والقصص القصيرة التى ألفت للتمثيل المسرحى ، أو لتقرأ فى كتب مستقلة أو لتشغل فراغا مخصصا لها ولكتابها فى الصحف والمجلات . وكان النقاد من وراء

هؤلاء وأولئك يتتبعون الأدباء، ويبحثون عن مواردهم ومصادرهم، لينزلوهم منازلهم، ويحكموا عليهم بالأصالة والإبداع، أو السرقة والانتهاب.

ولقد كان الذى دفع بعض الأدباء العرب إلى احتذاء الأجانب، وشجعهم على سرقة أفكارهم وأخيلتهم، ما وجدوا فى تلك الأفكار من الغرابة، والغرابة فى حدّ ذاتها من أهم عوامل الإعجاب بالفن الأدبى، وجذب الانتباه إليه، وكذلك سائر الفنون والظواهر المادية والمعنوية إنما تؤثر فينا وتحرك مشاعرنا فى الغالب بمقدار ما اشتملت عليه من تلك الغرابة، إذ لو كانت معروفة مألوفة ما كان لها ذلك الاعتبار فى العقول، والتأثير فى القلوب والمشاعر.

ثم إن هذا الشىء الغريب إنما سمى غريباً لأنه لم يشتهر بين الناس أو لم يعرف إلا فى بيئة محدودة ليس فيها الآخذ أو المقلد، وحينئذ يكون الأخذ أو الاتباع رغبة فى الإخفاء، وتضليلا للسامع أو القارىء الذى يُظن أنه لم يطلع على الأثر أو العمل الأدبى، ويلجأ إلى هذا الإخفاء ليوهم الناس أنه صاحب الأثر، أو صاحب الفكرة، وأنه هو الذى ابتكر الجديد الذى لم يعرفه زمانه، أو لم يعرفه أهله عن سابقيهم.

وإذا تحقق هذا العمل أو هذا التأثير النفسى كان هذا الصنيع أشنع ضروب الأخذ، وأجدر الأعمال الأدبية باسم النهب أو السرقة أو الاغتصاب، أو غيرها من الأسماء القاسية التى أطلقها بعض قدامى النقاد، وربما كان أجدر الأسماء بهذا العمل فى أيامنا هو اسم « التضليل »، أو « الخداع » !

وأنت تجد تأكيدا لذلك فيما تقرؤه لبعض أدبائنا وباحثينا المعاصرين من الذين تتاح لهم فرصة الاطلاع على أثر أو على فكرة أجنبية لم تسد فى بيئاتهم، ويعرفون جهل قومهم بالفكرة أو صاحبها أو اللغة التى كتبت بها، ولم تتهيأ لهم قراءتها فيما قرءوا. وحينئذ تجد هؤلاء المدعين يتشادقون بكلام غيرهم،

ويجترون أفكار أجانب عن قومهم وعشيرتهم . وكثيرا ما ينخدع جمهور الدارسين بتلك الأفكار التى ظنوا بعامل الخداع أنها من ابتكار ناقليها وابتداع مترجميها ، والحقيقة والواقع أنه ليس لأولئك من فضل إلا النقل والترجمة ، ثم فضيلة الخداع والتضليل ، والاعتداء على حرمة الحق والأصالة .

ومن أبرز الأمثلة التى تؤكد وقوع بعض الأدباء المعاصرين فى تلك الجريمة الفنية الكبرى ، جريمة السرقة لآثار الأجانب ، وترجمتها إلى اللغة العربية ، ثم ادعاء نسبتها إلى أنفسهم ، ماوقع من الأديب الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى،وقد أشار إليه الشاعر عبد الرحمن شكرى فى مقدمةالجزء الخامس من ديوانه ، وفيها يقول : « لقد لفتنى أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « الشاعر المحتضر » البائية التى نشرت فى « عكاظ » ، واتضح لناأنها مأخوذة من قصيدة « أودينى » للشاعر شلى الانجليزى ، كما لفتنى أديب آخر إلى قصيدة المازنى التى عنوانها « قبر الشعر » وهى منقولة عن هينى الشاعر الألمانى ، ولفتنى آخر إلى قصيدة المازنى « فتى فى سباق الموت » وهى للشاعر هود الانجليزى ، ولفتنى أيضاً أديب إلى قصيدة المازنى التى عنوانها «الوردة الرسول » وهى للشاعر ولز الانجليزى ، وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها . وقرأت له فى مجلة « البيان » مقالة « تناسخ الأرواح » وهى من أولها إلى آخرها من مجلة « السبكتاتور » لأدسون الكاتب الانجليزى.ومن مقالاته فى ابن الرومى التى نشرت فى « البيان » قطع طويلة عن العظماء،وهى مأخوذة من كتاب «شكسبير والعظماء» تأليف فيكتور هيجو ، ومن مقالات كارليل الأدبية . وقد ذاعت هذه الأشياء ، ولو كنت أعلم أن المازنى تعمد أخذها لقلت إنه خان أصحابه بهذه الأعمال ، ولكنى لا أصدق أنه تعمد أخذها . ولو أنى رأيت الآن عفريتا لما عرانى من الحيرة والدهشة قدر

ما عراني لرؤية هذه الأشياء ، ولا أظن أني أبرأ من دهشتي طول عمري ، وفي أقل من ذلك مبرر لمروجي الإشاعات والتهم » .

ويحاول شكري أن يدفع عن نفسه مظنة التحامل على شخص صديقه المازني ، أو التجني على أدبه بكشف هذه السرقات الفاضحة ، فيقول « لا أظن أحداً يجهل مدحي المازني ، وإيثاري إياه ، وإهدائي الجزء الثالث من ديواني إليه ، وصداقتي له ، ولكن كل هذا لا يمنع من إظهار ما أظهرت ، ومعاتبته في عمله ، لأن الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع في ماضيه ، حتى يداوي ما فعل ، ويرد كل شيء إلى أصله ، وليس الاطلاع قاصراً على رجل حتى يأمن المرء ظهور هذه الأشياء ، ولسنا في قرية من قرى النمل حتى تخفى (١) .

وقد عاود شكري الكتابة في هذا الموضوع مرة أخرى ، فكان مما قال : لقد كان يعد الاطلاع على آداب الغرب جريمة وتهمة في أعين الأدباء إذ أنه مظنة السرقة ، وذلك لأن بعض الشبان لا يدين بدين الملكية في الأدب . والواقع أن العقول مثل التربة تحتاج إلى أن تتعهد بما يظهر خصبها ، ولو كانت المسألة التي أتكلم فيها تافهة لما تعرضت لها ، ولكنها تشمل قصائد ومقالات كثيرة تسيء ظن الناس بأهل العلم والابتداع ، وتبعث على الفوضى في العلوم والآداب . ولقد شاعت حتى لم يعد يمكن كتمانها .

على أن كل أديب حارس من حراس الأدب ، ومن واجبه ألا يغفل عن حراسته . وقد شاع بين الأدباء أن المازني قد أخذ بعض قصائد كاملة من شعراء الغرب ، وأفكاراً متفرقة ، غير أني لم أتنبه إلى هذه التهمة ، وأهديت إليه الجزء الثالث من ديواني علامة على ثقتي ومودتي . ولكن أحد الأدباء لفتني إلى قصيدة « فتى في سباق الموت » في ديوان المازني ، وهي مأخوذة من قصيدة لتوماس هود الشاعر الانجليزي ، ثم لفتني آخر إلى قصيدة

---

(١) انظر مقدمة الجزء الخامس من ديوان عبد الرحمن شكري .

« قبر الشعر » فى ديوانه فإذاهى للشاعر هينى الألمانى . وقد كنت أقرأ عرضا فى تينسون الشاعر الانجليزى ، فرأيت فيه قصيدة « الذكرى » التى قال المازنى إنها له ، ثم أرسل إلىّ المازنى بعد ذلك قصيدة « الوردة الرسول » فإذا هى للشاعر ولز الانجليزى . ونشر فى جريدة « عكاظ » قصيدة « الراعى المعبود » فإذا هى للشاعر لويل الأمريكى ، وبينما كنت أحادث أحد الأدباء فى شعر المازنى وهو الأديب « أمين أفندى مرسى » لفتنى إلى قصيدته البائية التى سماها « الشاعر المحتضر » فإذا هى من قصيدة « أودينى » لشلى الشاعر الانجليزى ، وهى التى قالها فى رثاء كيتس ، ورأيت بعد ذلك قصيدة « شوكة الحسن » فإذا هى لهينى الألمانى » . ثم يستطرد شكرى قائلا « وقد نبهت المازنى إلى هذه القصائد فاعترف أنها ليست له ، ولكنه قال إنه نظمها وهو يظن أنها له ، ذلك لأنه حفظ المعانى ونسى أنها لغيره ، فبينت له أن الأبيات والمعانى متسلسلة ، والترجمة دقيقة جدا . فأصر على فكرته السيكولوجية ، وقال : إن ذلك جائز فى السيكولوجيا ، ولكنه وعد أن يتجنب أمثال هذه المآخذ فى المستقبل ، ولم يف ، إذ أنه بعد ذلك أنشدنى قصيدة إكليل الشوك ، والغزال الأعمى ، وهى أيضا من هذا المأخذ . وبينما كنت أقلب مجلة « البيان » وجدت مقالا طويلا عنوانه « تناسخ الأرواح » منسوباً إلى المازنى ، فإذ هو مأخوذ من أوله إلى آخره من مقالات أديسون الكاتب الانجليزى الشهير فى مجلة « السبكتاتور » .

« ثم اطلعت على مقالات المازنى فى ابن الرومى ، والجزء الأكبر منها ليس فى ابن الرومى بل فى العبقرية والعظماء ، فإذا أجزاء كبيرة منها مأخوذة بعضها من كتاب عنوانه « شكسبير » تأليف فيكتور هيجو الشاعر الفرنسى ، وبعضها من مقالات كارليل الأدبية ، فنبهت المازنى إلى ذلك ، فقال . ماذا أصنع ؟ . . هل أطوف على الناس أسألهم : هل رأوه من قبل ؟ !

« وليس الأمر مقصوراً على ما ذكر ، فإن أحد أدباء مصر ، وهو « مصطفى

أفندى علوة » كان قد جمع كتابا ذكر فيه مآخذ كثيرة زعم أن المازنى أخذها من كتاب واحد فقط ، وهو كتاب « الذخيرة الذهبية» فى الشعر الإنجليزى .

« وقد جمعنا مجلس فأخذ أحد الأدباء الأفاضل ، وهو « عبد الحميد أفندى العبادى » ديوان المازنى وكتاب « الذخيرة الذهبية » الإنجليزى ، وجعل يقارن بين أبيات المازنى وأبيات الذخيرة ، حتى أدهش الحاضرين . وقد أرسل إلى المازنى قصيدة عنوانها « الأقدار » فإذا جزء منها مأخوذ من قصة « قابيل » للشاعر الانجليزى « بيرون » . .

« ولا أريد أن أذكر مآخذ المعانى المفردة والأبيات المتفرقة . ولكنى أكتفى من المقال بذكر ما قدرت أن أحصيه من المقالات والقصائد التى أخذت كاملة [1] .

ولا شك أن القارىء سيدهش أشد الدهش حين يقرأ هذا النقد المدعم بالأسانيد ؛ فإذا كان أديب واحد قد استطاع أن يسطو هذا السطو من غير اكتراث بأثر ذلك على مكانته الأدبية فى البيئة التى يعيش فيها ، وفى الأجيال التالية ، فإن القراء من الأدباء وغيرهم يشعرون بالحاجة الملحة إلى إعادة النظر فى أمثال ذلك من الأدباء الذين ملئوا الأسماع ، وترددت أصداء أدبهم فى سماء الفن الأدبى ، وعدوا من قادته فى التجديد ، وهو كما ترى سطو وانتهاب . وشتان بين الفكرة المستحدثة يؤمن بها صاحبها ويدعو إليها ، ويعده الناس مشرعا لها ، والفكرة المسروقة فى وضح النهار يكشفها الأولياء والخصوم .

ودعوى التأثير السيكولوجى أو النفسى التى دافع بها الشاعر الكاتب عن نفسه دعوى هزيلة ، لأن بقاء أثر ما يقرأ فى النفس أو فى العقل الباطن لا يكون فى هذا الكثير ، الذى ترجم ترجمة دقيقة تتابعت فيها السطور

(١) مجلة المقتطف : عدد يناير سنة ١٩١٧ ص ٨٧

والـكلمات فى قصائد كاملة ، ومقالات طويلة . ولقد وقع شيء شبيه بهذا ولـكنه كان من القلة بدرجة لا ينكر جواز حدوثها العقل أو العلم، كالذى وقع قديما لطرفة بن العبد الذى جاء بيته :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

مطابقا لبيت امرىء القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

فلم يغير فيه إلا لفظ القافية . والتأثير السيكولوجى فى مثل هذا غير مستبعد ، إذ من المحتمل أن يكون طرفة قد قرأ بيت امرىء القيس فأعجبه، ثم استقر فى عقله الباطن ، حتى إذا صاغ قصيدته ،وهى من وزن قصيدة امرىء القيس ، وأخذ فى ذكر الأطلال وبكاء الديار كما فعل صاحبه ، سبق هذا البيت بفعل الوهم والنسيان . ولـكن ذلك لا يكون فى نقل قصيدة كاملة أو مقالة طويلة من لغة إلى لغة ، إذن فهى السرقة التى لا تحتمل دفاعاً ، ولا تقبل لجاجاً ، وفيها الخداع وإساءة الظن بيقظة الناس . ولا عبرة بدفاع المازنى عن نفسه بقوله : « لم يثقل على نفسى اتهام شكرى لى بالسرقة ، لأنى أعرف من نفسى أنى لم أتعمد سطواً ، ولم أغر على شاعر ، وإنما علقت المعانى بخاطرى أثناء المطالعة ، وجرى بها القلم وأنا غافل ، لأنى ضعيف الذاكرة سريع النسيان (١) . فقد رأى أن وصفه بالغفلة وضعف الذاكرة وسرعة النسيان أقل خطرا من وصفه بالسطو والإغارة ، وذلك حق فى معايير الأخلاق ، وإن كانت تعلة لا يقبلها إنسان .

والمازنى — فى نظر الأستاذ حبيب زحلاوى — أول من استهان بهذا الإثم ، وأول من اعترف به بلا وجل، كأن الإثم الأدبى مباح ،وإتيانه غير مستنكر . وهكذا نراه ، غفر الله له إثمه ، عندما كشف المرحوم عبد الرحمن شكرى سرقاته الأدبية ، ودل عليها واحدة فواحدة ، نراه لا ينكرها ، بل

(١) جريدة البلاغ ٢٠/٥/١٩٣٤

يعترف بها اعترافا صريحاً لا مواربة فيه ولا التواء . . وكان مما قال المازنى فى هذا الاعتراف «إن القراء ينتظرون منا كلمة فيما قيل عنا فى انتحال معانى شعراء الغرب ، والإغارة على قصائدهم وادعائها ... لقد كنا نحب أن نغضى عن هذه التهم ... ولكن الضجة التى قامت حول هذا الموضوع ، والشماتة الحقيرة التى لم يخفها قتلى المذهب العتيق لم يجعلا السكوت من الفراسة فى شىء . . .

« أما ما قيل إنى سرقته فقصائد بعضها ، وهو الأقل ، مطبوع فى الجزء الأول ، والبعض لم يكن قد نشر بعد . ولست أدرى كيف استحل الناس لأنفسهم أن يجزموا بأنى إذا طبعت الجزء الثانى لامحالة منتحل هذه القصائد ، وهى « الراعى المعبود » و « الوردة الرسول » و « الغزال الأعمى » و « إكليل الشوك » وخمسة أبيات من قصيدة « الشاعر المحتضر » وكلها منشورة فى هذا الجزء منسوبة إلى أصحابها .

أما ما اتهمنا بسرقته مما ورد فى الجزء الأول من ديواننا فقصيدة « فتى فى سباق الموت » وهى ثمانية أبيات ، وقد راجعنا قصيدة الشاعر « هود » فوجدنا فى قصيدتنا أبياتاً ليست له ، ونحن ننزل عن القصيدة كلها راضين ، ونبرأ إلى الله من تعمد أخذها والإغارة عليها ، وقصيدة « قبر الشعر » وهى خمسة أبيات نكلها إلى حظ أختها ! !

ولقد راجعنا الجزء الأول قصيدة قصيدة ، لنميط عنه هذا الأذى ، وراجعنا دواوين الشعراء التى عندنا زهادة منا فيما عسى أن يكون قد علق بخاطرنا من شعرهم ونحن لا نعلم ، فلم نعثر على شىء يجوز من أجله اتهامنا بالسرقة إلا أبيات فى « رقبة حسناء » وهى لشلى ، والجزء الأخير من قصيدة « أمانى وذكر » وهى لبيرنز ، وأول هذا الجزء « ياليت حبى وردة » !

ولو أن ما أخذ علينا فى الجزء الأول وما نبهنا القراء إليه من تلقاء أنفسنا حذف لما أنقص ذلك من قيمة شعرنا ، فإن فى ديواننا نحو ألف بيت ، وليس ما أخذ علينا خيرها . ولئن كان هذا دليلا على شيء فهو دليل على سعة الاطلاع وسرعة النسيان ، وهو ما يعرفه عنا إخواننا جميعاً » !!

هذا دفاع المازنى عن نفسه ، وهو — كما يقول الأستاذ حبيب زحلاوى — اعتراف صريح ، لا يمكن صدوره إلا عن المازنى ، ودعوة مستترة إلى استلاب حق الغير ، وجرأة على تزييف الحقيقة وتمويه الباطل لا يقدم عليه سوى الكاتب الذى يستوى عنده الحق والباطل ، والخير والشر ، والجمال والقبح ، والمدح والذم ... والذى زاد فى خزى المازنى سرقته قصة « غريزة المرأة » لجالثورزى ، وقد كشفها الأستاذ المليجى ، ونشر بعض مواقفها فى صحيفة البلاغ ، ولما حالت الوساطات والشفاعات دون متابعة الحملة ، وصد عن بيان تفاصيلها فى صحيفة البلاغ عمد إلى نشرها فى كتيب سماه « المعزل »(١) .

* * *

ولا يقف ضرر هذا النقل وسرقة الأفكار ، ونسبتها إلى غير أصحابها عند تلك الأضرار الخلقية التى تهدد مبادىء الأخلاق وقواعد السلوك ، ولكن مغبتها أبعد من ذلك أثرا ، وأشد على عقلية الأمة خطراً ، فقد كان من نتيجة تلك السرقة أن اضطربت العقلية العربية ، وحدثت بلبلة فى التفكير العربى ، واضطربت مقاييس الأمة فى العقائد والأخلاق والآداب والفنون ، وأخذت تنظر إلى مقوماتها الثقافية نظرة زاهدة ، أو بعبارة أخرى لم تعد لها مقومات ثقافية متميزة ، وأخذت تفقد شيئا فشيئا طابعها الاستقلالى الذى بنته على مر الأجيال ، وكان لها من القوة والشخصية ما احتلت به الأمة العربية منزلتها بين أمم التاريخ .

---

(١) حبيب زحلاوى (شيوخ الأدب الحديث) ١٤٤ — ١٤٧ (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٠) .

وربما أفسحت الحظوظ لبعض أولئك من صدرها ، حتى وصفهم بعض الناس بأنهم قادة الفكر وأعلام الأدب وزعماء الفن ، وظهر شبان استطاعوا أن يقفوا على موارد تلك الأفكار ومنابعها الأصلية فى آداب اللغات الأجنبية ، فعرفوا بذلك أساس المجد الذى أحرزه شيوخهم ، فقلدوهم فى سرقة الآراء الأجنبية وانتهابها ، ناسبيها لأنفسهم ، ليوهموا الناس أنهم حملة الجديد فى الفكر والثقافة ، وليظفروا بما ظفر به أشياخهم من دعوى الابتكار(١) .

* * *

وننتقل بعد هذا إلى عرض طائفة من أحكام النقاد فيما يتصل بالسرقات ، ولا يعنى هذا أننا نقر من وجهة نظرنا كل نقد من هذا القبيل فقد عرفنا الشوائب الكثيرة التى خالطت النقد المعاصر وأفسدته ، بما حملت معها من مظاهر التحامل والتعسف فى الأحكام ، وكان كثير منها أقرب إلى السباب منه إلى النقد الصحيح . ومن ذلك ما كتب الرافعى فى نقد العقاد فى تسميته أجزاء ديوانه بـ «يقظة الصباح» و «وهج الظهيرة» وأشباح الأصيل » و « أشجان الليل » فى قوله : إن العقاد رجل دعوى وتدجيل وغرور ، فيسرق ويدعى الملكية ، وهو يعترف أن الأسماء ليست على مسمياتها ، إذن فهو لم يضعها ، لأنه لا يخطر لمؤلف مهما كان جاهلا أن يضع اسما على غير مسماه ، إذن فهو قد سرقها ، وهذا هو الصحيح !

وضع الشاعر الفرنسى الكبير ملكيردفوجيه Melcrior De Vogné عضو الأكاديمية الفرنسية رواية شعرية سماها «جان داجريف» Jean De Agreve وجعلها أربعة أناشيد ، لأنها تصف حياة حب بديع منذ بدئه إلى منتهاه ، ومن أمله إلى خيبته . وسمى النشيد الأول « الفجر » والثانى « الظهيرة » والثالث « الأصيل » والرابع « الليل » لأن فى الأول انبثاق نور الحب ، وفى الثانى توهجه ، ومع الثالث تخافته ، وعند الرابع ظلامه وفناءه . أسماء على مسمياتها كما ترى ، وهى فى كل نشيد يبدع فى التصوير والقصة والحادثة ،

(١) انظر كتابنا : السرقات الأدبية ١١١

ولا يعدو الحد الذى يفصل بين الاسمين ، بل يمر بالقصة وحوادثها ومعانيها كما تمر الشمس من لدن تطلع إلى أن تغيب ، وتظلم خلفها الدنيا ، فتموت الحبيبة فى ناحية ، والمحب فى ناحية أخرى(١) .

ومهما يكن القول فى هذا النقد وبواعثه ، فقد وجد الناقد أصلا يرجع إليه فيما أراد من إثبات الإفادة فى الأسماء فقط ، وهى سرقة طفيفة على فرض حصولها ، وإلا فمن الممكن إرجاع تلك التسميات إلى طبيعة الإنسان الذى تساير حياته حياة الأيام فى ساعاتها المتعددة ، والفطنة إلى تغير حالات الإنسان بتغير ساعات اليوم وأوقاته ليست جديدة ، كما أن عقد الصلات بين الحالات الإنسانية وساعات اليوم ليست بتلك الدرجة من الخفاء التى تنسب معها إلى العقاد أو إلى ملكريودچيه أو غيرهما من الأدباء والعباقرة ، ولا يحسب فى مثل هذا حساب المتقدم أو حساب المتأخر ، وقد سمى المرحوم أحمد أمين كتبه الإسلامية بتلك الأسماء التى تشير إلى ساعات اليوم وأوقاته ، فسمى كتاباً « فجر الإسلام » وكتاباً « ضحى الإسلام » وكتاباً « ظهر الإسلام » مشيراً فى الأول إلى مطلع نور الرسالة المحمدية ، وفى الثانى إلى بروزها فى سماء الحياة ، وفى الثالث إلى اكتمال ذيوعها . . وقديماً قال أرسطو فى كتاب الشعر : « إن النسبة بين الشيخوخة والحياة هى بعينها النسبة بين العشية والنهار ، ولهذا يقول الشاعر عن العشية ماقاله أنبا دقليس « شيخوخة النهار » وعن الشيخوخة إنها « عشية الحياة » أو « غروب العيش »(٢) .. وكثيراً ما أطلق على مرحلة الشباب « ربيع الحياة » وعلى مرحلة الشيخوخة « خريف الحياة » . إذن لم يكن من الحق أن ينسب هذا القول إلى أحد ؛ إذ ليس أحد أولى به من أحد .

* * *

وهناك جانب آخر من جوانب التقليد أو السرقة عنى به النقاد المعاصرون ، كما عنى به النقاد القدماء ، وهو تقليد المعانى أو تقليد الصياغة

---

(١) على السفود ٣٣

(٢) فن الشعر لأرسطاطاليس ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ٥٩ (مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٥٣)

فى بيت واحد أو عدد من الأبيات فى أخذ ظاهر ينادى على نفسه ، أو فى محاولة لإخفاء السرقة بتجديد الصياغة . وهذا النوع من التتبع أجاد فيه القدماء ودرسوه دراسة فيها كثير من الجودة ، إذ حاولوا إحصاء المعانى ، وجعلوها أقساماً منها «المشترك» الذى ليس أحد أولى به من أحد ، و«المبتذل» الذى كان مبتدعاً ثم ابتذله الأدباء بكثرة الاستعمال فأصبح حكمه حكم المشترك ، ثم المعنى «الخاص» الذى ينسب إلى واحد بعينه ، فإذا استعمله غيره عُدّ سارقاً لأنه لا يتسنى فى العادة لأكثر الناس ، كما تكلم القدماء فى الأخذ وضروبه ، وجعلوا منه الأخذ الحسن والأخذ القبيح ، وذكروا أسباب الحسن وأسباب القبح .

أما المعاصرون فقد أكثروا من رد الأبيات وأنصاف الأبيات إلى أصولها ، وجعلوا من ذلك أهم الأسباب فى انتقاص بعض الشعراء ، ورموهم بالتقليد والسرقة ، والعجز عن الابتكار وممن فعل ذلك العقاد الذى نقد الشاعر أحمد شوقى وعابه بالتقليد ، ولا سيما قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل التى مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما فى مأتم والدانى

وقد ذكر العقاد أن أظهر التقليد هو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعانى ، وأيسره على المقلد الاقتباس المقيد والسرقة ، وأعز أبيات هذه المرثاة على المعجبين بها مسروقة مطروقة فهذا البيت :

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذكر للإنسان عمر ثان

مقتضب من بيت المتنبى :

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته   ما فاته وفضول العيش أشغال

وهذا البيت :

والخلق حولك خاشعون كعهدهم   إذ ينصتون لخطبة وبيان

شوه فيه معنى أبى الحسن الأنبارى فوق تشويهه ، وذلك حين يقول فى رثاء الوزير أبى طاهر الذى صلبه عضد الدولة :

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهم قيام للصلاة

ونقول شوّهه لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به ، وإنما يفعل ذلك اللاعبون فى المعارض المتنقلة ، وقوله :

أو كان يحمل فى الجوانح ميت حملوك فى الأسماع والأجفان

مأخوذ من بيت ابن النبيه فى قصيدته التى لم تبق صحيفة لم تستشهد بمطلعها :

الناس للموت كخيل الطراد فالسابق السابق منها الجواد

والبيت هو :

دفنت فى الترب ولو أنصفوا ما كنت إلا فى صميم الفؤاد

على أن المعنى مرذول بلغ من ابتذاله وسخفه أن تنظمه « عوالم » الأفراح فى أغانيها ، وحسب الشاعر ألا يكون أبلغ ولا أرفع من القائلات « أحطك فى عينى يا سيدى واتكحل عليك » وإنه ليقول كما قلن :

ولو أن لى علم ما فى غد خبأتك فى مقلتى من حذر

وقوله :

أو كان للذكر الحكيم بقية لم تأت بعد رثيت فى القرآن

منظور فيه إلى بيت المعرى :

ولو تقدم فى عصر مضى نزلت فى وصفه معجزات الآى والسور

وهذا البيت :

أو صيغ من غرر الفضائل والعلا كفن لبست أحاسن الأكفان

من قول مسلم بن الوليد :

وليس نسيم المسك ريا حنوطه ولكنه ذاك الثناء المخلف

فما أضاف شوقى إلى هذه المعانى سوى أنه جعل الأكفان تصاغ ، وأنه تحذلق فقال :

فلو أن أوطاناً تصوّر هيكلا دفنوك بين جوانح الأوطان

يريد جسداً ، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسداً لم يدفن الفقيد النابه فيها .

وربما سرق شوقى ما لا يستحق أن يسرق ، فهذه شطرته :

« لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى »

أليست هى شطرة الشريف فى إحدى مرثياته :

« لما نعاك الناعيان مشى الجوى »

وكذلك هذه الشطرة :

« إن المنية غاية الإنسان »

هى من قول الشريف أيضاً :

« إن المنية غاية الأبعاد »

وكأن القافية صدته عن انتهاب الشطرة كلها ، فعاد إليها فى رثاء فريد إذ قال :

من دنا أو نأى فإن المنايا غاية القرب أو قصارى البعاد

فأتم الغنيمة فى قصيدتين(١) .

وقال العقاد عن رواية « قمبيز » التى ألفها شوقى إنها لم تخل من السرقة الظاهرة فى النظم ، كقول المؤلف :

كذبت على يابنة ابرياس حذار حذار من بطشى وفتكى

وهو مأخوذ بحرفه من قول الشاعر ، يعنى الدنيا :

تقول لكل مستمع إليها حذار حذار من بطشى وفتكى

أو كقوله :

« تعيش مصر وتبقى »

وهى كلمات البهاء زهير مأخوذة من بيته :

تعيش أنت وتبقى أنا الذى مت عشقاً(٢) .

---

(١) الديوان ٢/٦١

(٢) رواية قمبيز فى الميزان للعقاد : ص ١٧

ولا يزال بعض المعاصرين يفيدون من أدب الذين تقدموهم بقليل ، بل ينقلون كلامهم نقلا يكاد يكون حرفيا ، وهو كلام سبق نشره فى صحف ومجلات ، زاعمين أن تلك الأفكار قد غشى عليها النسيان لأنها نشرت فى دوريات لا تلبث حتى تزول وتنسى أو ينساها أصحابها لكثرة ما يكتبون ، فيضمنها الآخذون كتبا لهم دون أن يشيروا إلى مصدرها ، والنقاد والقراء لهم بالمرصاد فى عصر التصفية وإزالة الشوائب والأكدار ، فلا يلبثون أن ينبهوا إلى تلك الجرأة العجيبة ، ومن أمثلة ذلك ما نبه إليه العقاد فى إحدى كلماته فى قوله : « فى صفحة ٧٠٨ من مجلة الكتاب التى صدرت فى شهر ديسمبر سنة ١٩٤٩ هذه الأسطر التالية :

«إنه فرض على أن أقول لنفسى إنى أنا الذى أوردتها موارد الهلاك ، وألا أحد فى الدنيا مهما يكن عظيما أو حقيراً بقادر على أن يرد موارد الهلاك إلا إذا ألقى نفسه بيده فى تلك المهالك .. إنى أحاول أن أقول هذا القول ، وهذا الحكم القاسى أصدره على نفسى فى غير شفقه أو رحمة »

وفى الصفحة ٧٨ من كتاب «التماثيل المكسورة» لمؤلفه السيد رجاء النقاش يقول :

« إنه واجب علىّ أن أقول لنفسى إنى أنا الذى أوردتها موارد الهلاك وألا أحد فى الدنيا مهما يكن عظيما أو حقيراً بقادر على أن يدفعك إلى موارد الهلاك ، إلا إذا ألقيت نفسك بيدك فى تلك المهالك . إنى أصدر هذا الحكم القاسى على نفسى فى غير شفقة ولا رحمة » ،

وفى مجلة الكتاب « .. اتخذت الشذوذ والتسكع والمغالاة فى التألق خطة لى فى الحياة ومذهباً ، فأحطت نفسى بأصحاب العقول الصغيرة ، وبأصحاب النفوس الصغيرة وأسرفت فى تبديد ذكائى ، وفى تبذير ما رزقته من شبابى . كنت أظنه لا يفنى أبد الدهر ، وكنت أجد فى هذا التبديد والتبذير لذة عجيبة » .

وفى صفحة ٧٥ من كتاب السيد رجاء النقاش ترد هذه العبارة بحروفها:

« اتخذت الشذوذ والتسكع والمغالاة فى التأنق خطة لى فى الحياة ، فأحطت نفسى بأصحاب العقول الصغيرة ، وأصحاب النفوس الصغيرة ، وأسرفت فى تبديد ذكائى ، وفى تبذير شبابى الذى كنت أظنه لا يفنى أبد الدهر . وكنت أجد فى هذا التبديد لذة عجيبة » .

وفى مجلة الكتاب أكثر من خمس عبارات أو ست وردت فى مقال السيد «مبارك إبراهيم» عن «أوسكاروايلد» ونقلت بحروفها فى كتاب السيد رجاء النقاش الذى تكلم فيه عن أوسكاروايلد على النحو الذى تقدم ، ثم يقول العقاد : وقد رجعت إلى مجلة الكتاب ، ولى فيها مقال عن « الفن المسرحى » فوجدت هذه المطابقة بين العبارات كما نبهنى إليها الأستاذ مبارك إبراهيم فى خطابه . . فلا أزيدهنا على نصيحة أخرى أسديها إلى السيد النقاش ، وأترك له أن يجرد نفسه لوظيفة « النقد » التى تصدى لها فى الزمن الأخير ، ليصوغ بقلم الناقد حكمه على هذا التصرف ، أو يحسن تفسيره ما استطاع ، لأنه لا يستغنى عن تفسير(١) ..

ومن حق الأستاذ رجاء النقاش أن نشير إلى ما دافع به عن عمله ، وهذا ما قاله :

« أولا : الكلام الذى نسبه العقاد للأستاذ مبارك إبراهيم ليس له ، وإنما هى ترجمة حرفية لقسم من كتاب أوسكاروايلد الصغير «من الأعماق» .

ثانيا : الكلام الذى استخدمته فى كتابى موضوع بين قوسين ، ومنسوب بوضوح تام لصاحبه الأصلى «أوسكاروايلد» .

ثالثا : لقد اعتمدت على ترجمة الأستاذ مبارك ابراهيم من باب اختصار الوقت ، وبعد أن تأكدت من دقة الترجمة ، ومطابقتها للأصل .

---

(١) العقاد (يوميات الأخبار) العدد ٣٣٧١ من السنة الحادية عشرة فى ٢٤ | ٤ | ١٩٦٣ .

رابعاً : لما كان كتابى صغيراً وشعبيا فقد آثرت ألا أنقله بالهوامش، فلم أنسب أى عبارة مترجمة فيه إلى المترجم العربى اكتفاء بذكر اسم صاحب هذه العبارة مباشرة » .

ولكن من حق صاحب الترجمة أن يطالب بنسبة ترجمته إليه ، ويجيب الأستاذ النقاش على ذلك بقوله : « هذه مسألة أخرى . . وهى فى النهاية مسألة لا تستحق الضجة التى يريد العقاد أن يثيرها . وإن كان فى الأمر خطأ فهو أمر لا يستحق إثارة الزوابع . وهو خطأ يرجع إلى سوء تقديرى لقيمة الترجمة ، فلم أكن أتصور أن كل من يترجم كلمة يحرص على نسبتها إليه إلى جانب صاحبها الاصلى ، ولكن من الواضح — وأنا أعترف — أننى مخطىء فى هذا التقدير(١) .

* * *

وبعد ، فلعل هذه الإشارات توقف على ناحية من أهم النواحى التى تدل على يقظة النقد المعاصر ، وعنايته بالبحث عن مظاهر الاتباع والابتداع فى الأعمال الأدبية الحديثة التى كثر فيها الزيف ، واقتحم سوقها النافقة كثير من المفلسين ، وكثير من أرباب الدهاء .

اللامعقولية الحديثة

وهذه ظاهرة جديدة ظهرت فى عالم الأدب الحديث بشّر بها الأستاذ توفيق الحكيم فى آخر محاولاته فى تأليف المسرحيات ، وظهر صداها فى سرعة عجيبة فى ميادين النقد الأدبى الحديث .

وتتمثل هذه الظاهرة فى الدعوة إلى الخروج عن دائرة المعقول والمعروف فى الأدب والفن إلى مجالات جديدة لا تتقيد بالحدود المعقولة والموازين المعروفة التى تقول هذا ممكن معروف ، وذاك مستحيل غريب ،

---

(١) رجاء النقاش (الأخبار) العدد ٣٣٧٣ فى ١٩٦٣/٤/٢٦

بل تطلق العنان للأديب والفنان ليعبر عن الممكن المعقول ، وعن شطحات الفكر وغرائب الأوهام أيضاً ، بل إن هذه البدعة الجديدة تقيم دعوتها على أساس نفور الإنسان من تكرار القيم المعقولة والممكنات ، وتطلعه إلى الغريب فى عالم المجهول أو عالم اللا معقول .

وإنما قلنا فى هذه الظاهرة إنها دعوة جديدة ، وليست مبدأ جديداً أو فلسفة مبتكرة يراها عالم الفنون والآداب للمرة الأولى فى هذا الزمان ، لأن الإنسانية قد عرفت ألواناً كثيرة من النتاج الفنى والأدبى معبرة عن أوهام وخرافات لا تمت إلى عالم الحقيقة والمنطق أو عالم المعقول بسبب من الأسباب منذ أقدم العصور فى الشعر والقصص ، وفى العقائد والطقوس ، وفى الرسم والتصوير ، ولعل مثالا واحداً عاش زمانا طويلا ، ولا يزال شاخصاً أمام عين الإنسان فى الجيزة من ضواحى القاهرة ، وهو تمثال أبى الهول الذى رأسه رأس إنسان وجسمه جسم أسد ، ليكون مثلا لاجتماع الشجاعة التى اجتمعت فى ملك الوحوش ، والعقل الذى يتميز به الإنسان — لعل هذا المثال وحده يكفى لإثبات وجود هذا المجهول أو اللامعقول عند الإنسان فى حياته الأولى منذ أقدم الأزمان .

زعماء اللامعقول :

وقد احتضن هذا العبث جماعة من الكتاب منهم (الكاتب « يونسكو » من رومانيا ، و « آداموف » من القوقاز وهو أرمنى روسى ، و « بيكت » من أيرلندا ، و « بوتستاتى » من إيطاليا . أما الأديب الفرنسى « جان جينيه » فهو لقيط ، وهو خارج على القانون الفرنسى ، دخل السجون وخرج عشرات المرات بتهمة السرقة ، وحكم عليه فى سنة ١٩٤٨ بالأشغال المؤبدة ، وتقدم كل أدباء فرنسا ومفكريها يطلبون له العفو ، وصدر قرار بالعفو عنه .. فهذا الأديب ليس قديساً بإحساسه ، فقد أنكره المجتمع

الفرنسى ، فأنكر هو المجتمع كله . . فهو يعيش غريباً فى فرنسا ، وفى أى بلد . وهؤلاء الرجال الذين ولدوا فى سنوات متقاربة يروون حوادث فى طفولتهم ، هى التى هزتهم بعنف ، وهى التى ضللتهم فى طرق أخرى غير مألوفة ، فجعلتهم يشعرون بالغربة فى المنفى ، وبصورة ألية ، كأنهم أطفال لم يرضعوا لبن أمهاتهم ، فهم يحنون إلى صدر الأم ، وحنان الأم ، وتدليل الأم . . . وظاهرة التدليل منتشرة فى مسرحيات العبث . أو كأنهم أطفال كانوا يرضعون ثم فطموا قبل الأوان ، بموت الأم أو بخطف الأبناء ، أو بظهور تسمم فى لبن الأم . وظاهرة التسمم فى اللبن منتشرة فى مسرح العبث أيضاً (١) .

ويضيف الأستاذ أنيس منصور : « فى كل مسرحيات العبث نجد أناساً يتكلمون أو « يهلوسون » ، أو على الأصح نجد أناساً يقفون وحدهم ، ويتعذبون وحدهم ، ويموتون وحدهم . هذه هى مشكلة فلسفة العبث ! أن الإنسان وحده ، وهو يحاول أن يكون مع غيره ، وأن يتماسك مع غيره ، ولكنه عندما يجد هذا الغير ، فإن الاتصال يصبح صعباً ، فإذا أصبح الاتصال ممكنا فإن هذا الغير يكون مشغولا عنه بغيره . والنتيجة دائما أن الإنسان يقف وحده فى مواجهة نفسه وغيره والكون كله !

« هذه هى خلاصة فلسفة الأدباء العبثيين فى فرنسا ، ولذلك فمسرحياتهم لا تعرض مشكلة وحلها ، وإنما تعرض مواقف . وهى لا تعتمد على اللغة، وعلى المألوف من تركيب الألفاظ والعبارات ، ولا حتى على الحوار « المشغول » كالتريكو . . وإنما تعتمد على الشاعرية فى العبارات والنغم والرنين . وكل مسرحيات العبث ليست مسرحيات حوادث تنمو وتكبر وتعلو وتتعقد

---

(١) أنيس منصور: جريدة (الأخبار) فى ٢٩ / ١ / ١٩٦٣ .

وتصل إلى نهاية مريحة .. إلى حل.. وإنما كل مسرحيات العبث بلا حوادث متطورة ، وليست بها شخصيات مرسومة محددة المعالم » .

وفى هذه الكلمات المركزة يجد القارىء معالم هذا المذهب ، ويعرف أهم أقطابه ، ويقف على العوامل النفسية والدوافع الكامنة التى وجهتهم إلى السير فى هذا التأليف المسرحى العابث أو الكتابة اللامعقولة التى عدت مذهبا جديداً من مذاهب الكتابة والتأليف فى هذه الأيام .

وقد كان اتصال أدبائنا بالأدب الأجنبى ووقوفهم على تياراته ، من أهم العوامل فى محاولة كتابنا تقليد هذا المذهب ، والتأليف على حذوه فى المجهول وغير المعقول ، ثم كان هذا التأليف سبباً من أهم الأسباب فى إثارة النقاد المعاصرين للكتابة فى هذا الموضوع ، فانقسموا فريقين : فريقا يرحب بهذا التيار الجديد ، لما فيه من طرافة وغرابة، ولأن الذى حمل لواءه فى التأليف العربى من أعلام الكتاب المعروفين . وفريقا كشف عن ماهية هذا التجديد ، وبين مافيه من الزيف الذى لا يمت إلى الفنية بسبب من الأسباب .

ولما ألف توفيق الحكيم مسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة »(١) كتب لها مقدمة طويلة ، شرح فيه هذا الاتجاه الجديد إلى اللامعقول ، وأشار إلى شيوعه فى أوربا فى العصر الحديث ، وإلى أن هذا الاتجاه غير بعيد منا ولا غريب عنا ، فقد عرفه أدبنا الشعبى وفننا الشعبى ، وذكر الحكيم حكمته فى هذا الاتجاه وضرورته وجدواه ، فـ «لولا دواعى النهضة التى تقضى بأن يكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا ، وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب ، حتى يستطيع كل جيل أن

---

(١) طبعت فى المطبعة النموذجية ، ونشرتها مكتبة الآداب — القاهرة ١٩٦٢ .

يتحرك ويسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذى يؤهله له استعداده. لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب ، فإن ما ينبغى أن نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات . وهذا الاتجاه الذى تسير فيه المسرحية ، وإن كان مسايراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم فى تحرره من الواقعية ، إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه ، وإن طبيعتى الشخصية من جهة ، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى ، لها دون شك ، وربما على رغمى ، دخل كبير فى تكييف نوعها تكييفاً خاصاً يمكن أن أسميه الآن مثلا « اللا واقعية الشعبية الفكرية » .

إنها إذن نوع يناقض « الواقعية الفكرية » لـ « ابسن » و « بيراندللو » و « شو » التى انقلبت عندى فى « أهل الكهف » و « شهر زاد » و « سليمان » إلى « المجازية الفكرية » بحكم الطبيعة الخاصة كذلك ، والمجتمع الشرقى وقتئذ كما قدمت . . .

ويسأل الحكيم نفسه : أليس من التناقض الجمع بين الشعبية والفكرية ؟

ويجيب : ربما ظهر هذا للوهلة الأولى ، غير أنى أعتقد شخصياً ، وأحب دائماً أن أرى وأن أستخرج ، كما حدث عندى فى « شهر زاد » ، من فننا الشعبي أساساً فكرياً ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً ، وليس هذا من قبيل المزاح . هاهنا الفن الحديث كله فى جوهره الحقيقى ، إنه لا يريد محاكاة الطبيعة أو الواقع المنظور ، إنه يريد أن يكون خلقاً مستقلا من ذات فكر الإنسان و « توليفاته » و « تفانينه » . . إنه يريد أن يقول شيئاً عندما لا يقول شيئاً . إن « بيكاسو » مثلا عندما يصور تشكيلا فنياً يبدو لنا بلا معنى ، وهو فى الحق لا يريد أن يحمله معنى ، حتى وإن وضع تحت الصورة عنواناً ، لأن المعنى الذى يريده لا يقال وإنما يعمل ، لا يسمى باسم ، إنما يكتشف بالخلق جديداً مجهولا فى عالم المعروفات . وإن عملية الكشف والخلق وحدها هى المعنى ، ولا يمكن

أن يكون لهـذا المخلوق الجديد أى معنى نفهمه نحن طبقاً للمعانى المعروفة لدينا ، لأنه لا يتصل بعـالم الجمال الذى نعرفه ، ولا بالمنطق الذى نفهمه . إنه يحول ويحور الجمال القديم إلى نوع آخر مجهول . . . لجمال جديد فى فى عرفه واعتقاده .

أما جدوى هذا الاتجاه ، فإن الحـكيم يرى أنه إذا نجح يضيف إلى عالم الجمال الذى نعرفه واعتدناه قارة أخرى مجهولة موحشة قليلا فى أول الأمر ، ولـكن عندما نعتادها ونطورها سنظفر منها بثروة جديدة وأفق جديد مفتوح على احتمالات ومقدورات عديدة . .

ويمثل الحـكيم لهـذا الاتجاه إلى غير المعقول وما ينتظر له من نجاح ، بأثواب النساء التى أصبحت لا تزينها رسوم ذات معنى من زهور ونحوها كما كان الأمر منذ عشرين أو ثلاثين عاما ، بل مكعبات ومربعات ودوائر من أعمال الفن التـكعيبى ، ثم بقع كبيرة من الألوان الصاخبة ، وكأنها قد أريقت إراقة عفوية فوق القماش . . . خطوط وألوان تجريدية مجردة من كل معنى ، ومع ذلك قد رضيت بها النساء ، وأقبلن عليها دون استنـكار أو ضجيج ، واعتدن ألوانها وأشكالها ، واكتسبن أنواعا جديدة من الزينة أضفنها إلى الألوان التقليدية المعروفة ، وسررن بهذا الخلط شبه الاعتباطىّ للألوان ، ووجدن فيه سحراً . . لعل سر ذلك أن المرأة لا تقيس الأشياء بعقلها ، ولا تفهم الجمال بالمنطق . وهى مستعدة دائماً أن تنفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة (٢٣) .

ويرى الحـكيم أن هناك سراً خفيا فى الأعمال الفنية غير المعقولة ، وأن فيها شيئاً خفياً يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق، ويستدل على ذلك بأن أجيالا من الأطفال والصبية فى بلادنا قد رددوا وما زالوا يرددون هذه الأغنية :

يا طالع الشجـــره   هات لى معاك بقره
تحلب   وتسقينى   بالمعلقة الصينى . . .

ويتساءل الحكيم : هل لهذا الكلام معنى ؟ وما هو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ويقول إنه سأل صبياً ذكيا فطناً كان يردده عن معناه ، فاعترف بأنه لا يفهم له معنى ، وأنه من غير المعقول أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة . . . وبرغم ذلك انطلق يردد هذا النشيد فى نشوة ومرح ! .

ثم يقول : إن الفن الحديث قد اتجه إلى تعميق منطقة هذا الشىء الخفىّ ، وكانت وسيلته التجرد أولا من المعنى والمنطق ، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية ، والموسيقى بقع صوتية ، والشعر بقع لفظية ، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن دون أن يمرّ بالعقل . . . وقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية — وعلى الأخص فى السنوات الخمسين لهذا القرن — بوادر مدرسة جديدة فى المسرح ، ظهرت متفرقة أول الأمر : « برخت » فى ناحية ، و « أونسكو » و « بيكيت » و « فوتييه » و « آداموف » فى ناحية أخرى . ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التماسك والإصرار ، وإذا هى تصمد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذى لم يصبح فى الإمكان تجاهلها . . .

وإذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطق فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة . . . فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم . وإذا كان « بيكاسو » فى تجريده وبعده عن واقعية الأسلوب قد صوّر الوجه الجانبى « البروفيل » والوجه الأمامى معاً وفى وقت واحد فقد صنع ذلك الفنان المصرى القديم ، عندما صور الوجه الجانبي للرأس فوق الصدر الأمامى للجسم .

وإذا كان المذهب التكعيبي فى التصوير الحديث أراد بتجريداته الهندسية أن يصل إلى أشكال وإيقاعات جديدة فإن فن الزخرفة عندنا فى المساجد والمبانى والأوانى قد عرف من قديم هذه التجريدات الهندسية للمربعات والمكعبات ، ووصل بها إلى إيقاعات بديعة . وإذا كان النحت التكعيبى يعبر عن حركة الأجسام بكتلة مكعبة أو مربعة ، فإن النحات المصرى القديم فى تمثال « الكاتب » الجالس القرفصاء قد عبر عن الحركة بالكتلة المربعة أبرع تعبير . فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبي المصرى وجدنا العجب ، فهو قد زاول « السريالية » وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للأوربيين على بال . ويكفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج أو على صفحات كتاب «ألف ليلة وليلة» أو على لوحات الورق التى تمثل مبارزات أبى زيد الهلالى سلامة والزناتى خليفة وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية. من ذلك صورة كنت أراها فى صباى لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بسيفه رأس خصمه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معاً ، وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل فى مكانه فوق حصانه ، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه .. ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبي فى مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية ، لعله أبو زيد أو «الزناتى» ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفطن إلى إصابته ، بل قال ساخراً للفارس الضارب : طاشت منك الضربة ! فأجابه الفارس : « اهتز يا ملعون » فلما اهتز بجسمه انشطر الجسم نصفين ، ووقع على الأرض !!

ويقول الحكيم : إن هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً أن تكون هكذا ، لأن الفنان الشعبي فى بلادنا ـ مصوراً كان أو أديبا ـ قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفنى قبل أن يدركها الفنان الغربى ، ويضع لها المذاهب . وهذا هو السبب الذى

دعانى اليوم إلى كتابه هذه المسرحية، فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة (١٨).

ولست أحسب أن ما ذهب إليه توفيق الحكيم من تصوير غير الواقع عند من سماهم بالفنانين الشعبيين كان فنا مقصوداً ، أو أن التعبير عن غير المعقول كان هدف الأدباء الشعبيين وغايتهم ، أو كان سراً من أسرار فنيتهم لا نستطيع سبر أغواره ، وإنما الذى نحسبه أن التصوير الذى مثل به الكاتب كان يمثل صورة من الصور البدائية ، أو محاولة من المحاولات فى سبيل الوصول إلى درجة الرسم الصحيح أو الصورة المطابقة للأصل ، فإن الدقة الفنية فى محاكاة الطبيعة أو الحقيقة إنما هى درجة من درجات المعرفة المصقولة ، والخبرة المكتسبة بالمران والمزاولة ، وليس واحد من الذين أمسكوا بالقلم أو نحوه حاول، أن يقلد صورة من صور الطبيعة ، إلا وكان الذى أشار إليه الأستاذ توفيق الحكيم أول صورة لتجربته الفنية فى هذا المضمار ، أما الدقة فإنها نتيجة تدرج فى السير نحو التصحيح والإتقان، وأحسب أيضاً أن أولئك الذين سماهم الحكيم فنانين لو كانوا قد وصلوا إلى درجة متقدمة من درجات الإدراك الفنى لسخطوا على مثل هذا الفن الذى يشبه العبث ، ولتبرءوا من نسبته إليهم .

وكذلك سائر المحاولات الأولى فى كل فن من الفنون الإنسانية تبدأ مشوهة أو ناقصة، ثم يجرى الفنانون عليها أيديهم بالإصلاح والتهذيب إذا وجدوا سبيلا إلى الإصلاح والتهذيب ، ولذلك أرى بعد هذه الآثار المشوهة عن الفن الحقيقى الذى يمثل نضج صاحبه وتقديره لعمله الفنى .. ثم إن غير المعقول من الآراء والأفكار إنما هو ثمرة للتجربة الفجة والخبرة الناقصة، ونتيجة لفوضى التفكير التى لا تصل الأشياء بعواملها أو مسبباتها الحقيقية، كالذى كان يذهب إليه العرب الأولون من أن قطرة من دماء الملوك كفيلة بالشفاء من داء الكلب الذى عبر عنه النابغة فى قوله :

أحلامكم لسقام الجهل شافية كما دماؤكم تشفى من الكلب

وكالذى كانوا يزعمون أن القتيل تخرج من قبره هامة بعد أربعين يوما تقول « اسقونى » فلا تزال ترددها ، حتى يأخذ أولياؤه بثأره فيسكن، قال ذو الأصبع العدوانى :

ياعمرو إلا تدعْ شتمى ومنقصتى   أضربكحتى تقول الهامةُ اسقونى

إنها خرافات البيئة وأوهام المجتمع ، صورها الأدباء والشعراء ، وفى بعض اعتذارات أرسطو عن الشعراء فى وقوعهم فى مثل هذا غير المعقول قوله إن الشعراء يصورون الأشياء كما يعرفها الناس ، فلا يعترض عليهم بالخطأ فى مثل هذا . .

إذن لم يصور الفنان هذا ـ فى اعتقادى ـ عامداً أو قاصداً ،أو ذاهبا إلى أنه ابتكار يذكره له الناس ، أو يحفظه له التاريخ .

ولكن الأستاذ توفيق الحكيم يرى أن فننا الشعبى ـ لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالا مباشراً بالطبيعة والكون ـ يقول أشياء كثيرة دون أن يبد وعليه أنه يقول شيئا . وأن هذا الخلط الذى نحسبه خلطا ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره ، عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستلهام والاستغلال الفنى . ذلك أن الفنان الشعبى لم يحاول محاكاة أساليب الجمال الفنى التقليدية ، ربما عن قصور أو تقصير أو جهل ، وربما أيضاً عن إرادة ، وكل هذا سواء . المهم أنه لا يسير فى الدروب المعروفة المعترف بها . وتلك هى الفكرة الأساسية فى الفن الحديث ، إنه قد أدرك عن يقين أن الفن التقليدى لم يعد فى الإمكان محاكاته دون الهبوط إلى التقليد العقيم .

ويقول الحكيم ـ مجاراة لأنصار المعقول ـ إن الجمال القديم قد استوى على عرشه وما علينا إلا أن نعبده . أما الإنتاج على غراره فلغو وتكرار لن يضيف جديداً ، ولا ينفع إلا الطلاب فى تمريناتهم ، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الأقدمين ، وآلاف منهم يظهرون فى كل جيل

وفى كل فن ، ويعيشون على براعتهم وإجادتهم فى النقـل الآمين للجمال الخالد . . .

« ولـكن الابتـكار يجب أن يستمر ، وهو لن يسمى ابتـكاراً إلا إذا شق طريقا آخر غير معروف ولا مألوف ، حتى وإن كان غير مستساغ (٢٧)

ولسنا نحسب أن الابتكار قد عز وجوده ، ونضبت موارده ، أوضل طريقة إلى أهل الفن ، حتى لم يجد إليهم سبيلا إلا عن هـذا السبيل غير المعقول ! !

لـكن يبدو أن القلق والاضطراب الذى تعانيه البشرية فى هذه الأيام ، هو السر فى الهرب من الواقع المعقول إلى المجهول أو غير المعقول ، وهذا ما عبر عنه القصصى الإيطالى المعاصر « البرتومورفيا » فى تعليله لهذا الاتجاه بقوله : الحقيقه المجردة ليست فنا . . التعبير عنها هو الفن . . ولـكننا نحيا فى دوامة من القلق ، من شد الأعصاب . . إننا نريد أن نحيا فيما لا يظهر من الحياة . إن قصتى الأخيرة التى لم أسمها ولم أكملها بعد تسير فى هذا الاتجاه(١) .

* * *

وقد انبرت أقلام بعض الـكتاب للترحيب بهذا العمل الأدبى الجديد ، والإشادة بتوفيق الحـكيم وفن توفيق الحـكيم ، وعدوا مسرحيته فتحا جديداً فى التأليف القصصى والمسرحى ، ورأى بعض النقاد أن إبداع توفيق الحـكيم فيها إنما هو امتداد طبيعى لإبداعه فى المسرحيات الـكثيرة التى ألفها ، وذهب بعضهم إلى أن توفيق الحكيم قد بلغ فى مسرحيته « ياطالع الشجرة » ذروة مجده الفنى ، وأن « فى هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لا يقل عن أى شىء كتبه بيكيت أو يونسكو ، أو أى خالق حائر معذب من معذبى الفـكر فى العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم

---

(١) من حديث له مع كمال الملاخ نشرته الأهرام فى ٢٤ـ١ـ١٩٦٣ .

إلا أن حيرته هادئة ، وحيرتهم مضطربة هائجة ، وأن عذابه عذاب العقل وحده ، وعذابهم فى العقل والقلب معاً » هذا ما كتبه الدكتور لويس عوض الذى يؤكد إعجابه ، ويوالى ثناءه فى قوله « لو أنى أردت أن أسبر أعماق هذا العمل الفنى العظيم لمضيت ومضيت أستخرج من غوره أجمل الكنوز » . ورد لويس عوض على النقاد الذين رأوا فى هذه المسرحية كثيراً من الطلاسم ، وأن توفيق الحكيم قد أقام بها مسرحاً للامعقول فى العربية ، بقوله « إن فى هذه المسرحية أشياء تبدو كالطلاسم للقارىء غير المتمرن ، وليس فيها طلاسم بمعنى الطلاسم ، وإنما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً فى توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ما تناول بالفن من أساطير ، ولكنى لا أحسبنى أغالى إن قلت إن توفيق الحكيم قد بلغ أعمق أعماقه فى « ياطالع الشجرة » فهذه المسرحية عندى هى أعمق ما كتب ، وهى أدق ما كتب وهى أكمل ما كتب ، فهى باختصار قمة فنه المسرحى حتى الآن ! . وكل ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف الأساليب الجديدة فى التعبير المسرحى فأخذ عن « بيراندلو » منهجه فى اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة ، وأخذ عنه وعن غيره منهجهم فى تداخل الأزمنة والأمكنة ، وأخذ عن « بيكيت » و « يونسكو » وغيرهما بعض مناهج التعبير فى مسرح اللامعقول ، دون أن يتقيد بفلسفتهم أو يحتار حيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، هى حيرة لا أقول إنها تبلغ فى مجازفتها أو فى نفاذها أو سخريتها أو مراراتها واضطرابها أو هياجها حيرة « كافكا » أو « بيكيت » أو « يونسكو » . فحيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهى حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول ، فهى إذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره . وهذا يكفى دليلا على أمانته العظيمة مع نفسه ولفنه ولبيئته ولتراثه ، وهى مع ذلك كله حيرة لا تقل عمقا وخصوبة عن حيرة كل هؤلاء ، وهو وإن كان قد فتح عقله

لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اغتذى بها وتمثلها فى فنه أفضل تمثل فساعدته على النمو وبلوغ التمام ، دون أن تغير من ذاتيته شيئاً .

ثم يقول : إن « ياطالع الشجرة » مسرحية لها موضوع ، رغم ما يقال من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذى لم يسأم توفيق الحكيم أبدا من الحديث فيه ، وهو ذلك الصراع الحائر فى نفس الإنسان بين الفكر والمادة ، وبين الله والطبيعة ، وبين الإخصاب بالعقل والإخصاب بالجسد ، بل وفيها شىء كثير من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه(١) .

وعلى هذا النحو من الإشادة والتمجيد جرت أقلام كثيرة ، ولعل الأستاذ توفيق الحكيم لم يكن فى حاجة إلى الإشادة والتمجيد ، وقد وصل إلى ما يطمح إليه من المجد والشهرة فى تأليف الكتب والمسرحيات قبل أن يخرج هذه المسرحية ليقيم بها مسرحاً للامعقولية عند العرب !!.

* * *

ولكن بعض النقاد ومنهم الدكتور زكى نجيب محمود يرى أن اللامعقول قد يشيع فى القارة الأوربية لأسباب كثيرة منها أنها شبعت من المعقول . . وقد اجتاحت أوربا — ولا تزال تجتاحها — موجة تعلى من الجوانب اللامعقولة من الإنسان . ولعلها موجة خلقتها هناك ظروف من أهمها أنهم شبعوا عقلا حتى أتخموا ، فللعلوم الطبيعية هناك سلطان أى سلطان ، والعلوم كلها عقل صرف ، ولو اقتصر أمرها على الطبيعة الجامدة لما ضاقت النفوس ، لكن محاولات كثيرة تأخذ فى الانتشار تبتغى إخضاع الإنسان نفسه لتلك العلوم ؛ ثم إن الدكتور زكى يرى أننا لم نبلغ تلك الدرجة التى نمل بها المعقول ، لنبحث عن اللامعقول . .

وقد عقب الأستاذ العقاد على كلمة الدكتور زكى نجيب محمود ، أوبعبارة أخرى أفصح عن رأيه فى هذا الاتجاه الجديد نحو « اللامعقولية » متخذا

---

(١) لويس عوض : مقال فى الأهرام فى ١٤ /١٢/١٩٦٢

من كلمة الدكتور زكى سببا لإعلان هذا الرأى ، دون أن يفصح بالمناسبة التى أثارت هذا البحث ، وهى مسرحية « ياطالع الشجرة » لتوفيق الحكيم، ولم تكن هنالك ضرورة تدعو إلى الافصاح عن المناسبة لذيوعها فى البيئات الأدبية ، وقد كان هذا خيراً كثيراً ، لأن العقاد ترك لقلمه العنان ليجرى بأسلوبه الساخر اللاذع ليفصح عن رأيه بقوة ووضوح ، دون أن يعرض لشخصية المؤلف أو أثره المنقود . وكان مما كتب العقاد فى التعقيب على كلمة الدكتور زكى نجيب محمود :

« نوافق الدكتور على رأيه فى جانب واحد، وهو جانب «اللامعقولزم» بصيغة المذهبية فى آخرها . فإن اتخاذ « اللا معقولية » مذهبا يلغى العقل الإنسانى هو الشىء الجديد فى هذه « التقليعة » الخالدة من عهد آدم وحواء . وليس فى « اللامعقولية » شىءجديد غير هذهالدعوى أو هذه الدعوة التى قد وجد اليوم من يجترىء على الجهر بها ، ولم تكن قط مذهباً يجترىء العاقل والمجنون علىالجهر به فى الزمن القديم .

ولو كانت الدعوة إلى « اللامعقولية » تصدر فى القارة الأوربية من أناس شبعوا عقلا لقلنا إنها وليدة التخمة التى تضيق بها النفوس كما تضيق بها العقول ، ولكن دعاة هذه المذاهب — كما يعلم الدكتور — كلهم من طائفة لم تشبع قط من العلم والعقل ، ولعلها جاوزت حد الجوع إلى حد الصيام « الدهرى » عن هذا الطعام !.

وكذلك نرى أن التوسع فى العلوم الطبيعية قد يكون سبباً لاطراح العقل والتحول إلى «اللامعقولية » لوكان الاشتغال بالعلم الطبيعى ومخترعاته ينقص بمقدار ما تزيد « اللامعقولية » حيثما تخلفه على النفوس والحواس والأفكار ، ولكن الواقع أن الاشتغال بالعلم ومخترعاته يزداد فى الحياة العامة والخاصة ازدياداً مطرداً شاملا يفوق كل زيادة يطمع فيها أنصار

السخف أو « اللامعقولية » . . ولا نرى ظاهرة واحدة تدل على النقصان هنا بمقدار الزيادة هناك .

واللامعقول أقدم من العلوم الطبيعية ومن العلوم المنطقية ، ومن جميع العقول بزمن طويل .

فما هى « الكوميدية » بكل معنى من معانيها ؟

إنها « أغنية العربدة » التى ينطلق فيها الناس من قيود السكينة والروية إلى طلاقة المجون والخلاعة ، وسورة الصخب والرقاعة ! .

ثم ما هو مفهوم « العربدة » نفسها بجميع اللغات ؟

إن لفظها باللغة العربية يدل على مفهومها ، وإن كلمة « ريڤل » Revel بمعنى العربدة ، وكلمة « ريبل » Rebel بمعنى الجموح والتمرد مشتقتان فى اللغات الغربية من جذر واحد ، وكلتاهما حالة تنبذ القيود ، وتنطلق من الحدود .

وقبل أن يوجد العالم الطبيعى والفيلسوف الحكيم وجد المهرج والبهلوان . وماذا كان يصنع المهرج «jester» بطرطوره وجلاجله وذنبه ووجهه المطلى بالأصباغ ؟ إنه أبرع فى « اللامعقولية » الحية من كل صورة ممسوخة يرسمها المهرج « بيكاسو » فى تزييفه المشوه لصناعة التهريج . .

بل ماذا كان المئات من المتنكرين يصنعون فى حفلات المساخر والكرنفالات وهم يتقنعون بوجوه الحيوانات والطيور ، ويلبسون المرقعات والمصبغات بلا قياس ولا تناسب فى التفصيل ؟

وماذا كان «البلياتشو» يصنع حين كان يحكى الرقص بالهرولة والرشاقة بالعثرات المتخبطة ، ويحكى الغناء بالنهيق والنباح ، ويحكى كل معقول موزون بشىء يناقضه فى التعقل والاتزان ؟

وماذا كان زجالنا يعنى حين كان يقول فى أدوار الزجل « المجنون »؟ :

فتحت بطيخة لقيت العجب   فى قلبها أربع مداين كبار

أو كان يقول :

ياليل ياعين ماعرفش اكدب الضفدعة شايله المركب

كل هذا كان « لا معقولية » من أبلغ « اللامعقوليات » فى موضعها إذا كانت البلاغة هى مراعاة مقتضى الحال .

ومقتضى الحال هنا هو التنفيس عن العقل بحالة من الحالات العارضة تنقضى وينقضى معها التهريج والعربدة ، والسخف المقصود وغير المقصود .

وهذا كله قديم جد قديم ، مضت عليه ألوف السنين قبل أن يأكل الإنسان لقمة على مائدة العلوم الطبيعية ، وقبل أن تنزل هذه المائدة !

وليس هذا هو « اللامعقولية » التى يلفظ بها اللاغطون اليوم . إن هذا الذى يلغطون به هو « اللامعقولزم » الذى اجترأ عليه فى القارة الأوربية من جهلوا المعقول واللامعقول ، وحسبوا أن العقل دور من الأدوار قد انتهى ، وحلت محله « مدرسة » تنكر العقل والمعقول ، وتحكم عليهما بالرجعية والجمود . ولم يقل بذلك أحد من اللامعقوليين الأقدمين ، لأنهم أصلاء غير مقلدين ، وغير مخدوعين .

أما الذى جد على اللامعقولية فى العصر الأخير ، فأصبحت فى عداد الدعوات المذهبية، فهما أمران :

أولهما : دخول الجهلاء فى ميدان الثقافة بالملايين وعشرات الملايين ، مع سوء الفهم للفرق الواضح بين المساواة فى الحقوق والمساواة فى الأفكار والآراء والأذواق .

وثانيهما : شيوع الدراسات النفسية ، وشيوع مصطلحاتها التى يتخطفها أولئك الجهلاء عن الوعى الباطن والعقد النفسية ومركبات النقص، وغيرها وغيرها من كلمات محفوظة لا يفقهونها، ولكنهم يجترئون من أجلها على إعلان

جهالاتهم كأنها من الحالات الباطنية التى يتساوى فيها العالم والجاهل والخبير وغير الخبير !

وبهذا انتقلت « اللامعقولية » من موضعها الطبيعى إلى كل موضع معقول وغير معقول، وأصبحت « الهوسة » العارضة التى يستبيحها الناس متنكرين أو ذاهلين عن الصواب، مذهبا واجبا مفروضاً على العقول فى كل حين ، بل خلقا جديدا يلغى المخلوق الإنسانى الأول، ويخلفه بإنسان آخر ليس فيه غير أخلاط العقل الباطن ، وعربدة السكارى والخلعاء، وبغير ندم وبغير حياء . . وتساوى معرض الفن الجميل ومستشفى المجاذيب !

ومن المعقول أن تحل اللامعقولية عند الكثيرين محل القبول .

فقد كان هؤلاء الكثيرون يحبون فى كل زمان أن يتحذلقوا بدعوى الذوق والفن ولا يستطيعون .. فلماذا لا يرحبون بالفن اللامعقول ، وليس أسهل عليهم من ادعاء فهمه ، ولا من إبداء هذا الإعجاب بقول غير مفهوم ؟

ولماذا يحجم العاجز عن انتحال هذا المذهب ، وليس فى الدنيا مقياس يثبت عليه العجز ، أو يلزمه الاعتراف بوجاهة النقد الذى يوجهه العارفون أو غير العارفين إليه ؟

وكيف يستطيع ناقد أن يرفض من معرضه صورة من الصور لسبب من الأسباب ؟

فالمعقول جدا أن تروق « اللامعقولية » بهذه السهولة مادام ادعاء الفن بهذه السهولة ، وما دام بطلان النقد بهذه السهولة كذلك ؟

والمعقول جدا أن يتحدى الناقدين صاحب صورة يتساوى وضعها المعدول ووضعها المقلوب ، ويستطيع الفنان الذى صورها أن يقول إنها فى وضعها المقلوب أقرب إلى الحقيقة من وضعها المعدول ، لأن الأمور تنقلب فى الوعى الباطن ، كما تنقلب فى الأحلام !

وهذا هو الجانب الوحيد المعقول فى « اللامعقولية » لأن المحروم من

حق الحذلقة قديما « مجنون » إذا هو لم يبادر إلى الفن الذى يعطيه حق الحذلقة بالذوق والتجديد والحرية الفكرية ، وبكل دعوى يدعيها بغير دليل ، وبغير خوف من التكذيب !

إن هؤلاء « اللامعقوليين » لعقلاء جداً يا دكتور زكى حين يسرحون بهذه البضاعة . . أما « اللامعقوليون » حقا فهم أولئك « العقلاء » الذين يزنون أولئك الشطار بميزان العقل ، ويطمعون فى الإقناع حيث يعاب الإقناع بما تقتضيه العقول (١).

الوحدة فى العمل الأدبى

وكان البحث فى وحدة العمل الأدبى من جملة الموضوعات التى أثارها النقد المعاصر ، وذهب بعض المعاصرين إلى أن مقياس الوحدة لم يعرفه نقاد العرب فى نقدهم قبل عصر النهضة ، ووصفوا الأدب العربى فى عصوره السابقة بفقدان هذا الأساس الذى عرفته الآداب الأجنبية ، وحرص أدباؤها على توافره فيما يكتبون من قصص ، وما ينظمون من شعر ، ووصفوا القصيدة العربية بالتفكك ، إذ تعددت فيها المعانى وكثر الانتقال من غرض إلى غرض ؛ وإن علل لهذا التعدد بعض علماء الأدب الذين حاولوا أن يصلوا كل غرض بسابقه ولاحقه ، ويذكروا العوامل النفسية التى حدت بالشعراء إلى ذلك التعدد والانتقال ، كما نقل ابن قتيبة عن بعض أهل الأدب أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط

(١) العقاد : من مقال فى الأخبار فى ١٦–١–١٩٦٣ .

الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة وهزة للسماح ، وفضله على الأشباه وصغر فى قدره الجزيل(١) ..

وهذا تعليل لبعض القصائد العربية التى كانت غاية أصحابها التكسب بها ، ومن الخطأ الذهاب إن أن الشعر العربى كله أو جله كان على هذا النحو شعر مديح واستجداء ، بل إن هذا كان مقصوراً على بعض ذوى الحاجة من الشعراء ، أما غيرهم فقط حلقوا فى سماء هذا الفن ، وعالجوا فيه أنبل الأغراض ، وعبروا أصدق تعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم وعواطفهم على أننا إذا رجعنا إلى الشعر العربى ، وهو أظهر فنون الأدب عند السابقين ، لم نجد هذا الشعر كله على نحو ما يذهب إليه أولئك النقاد من التفكك وفقد الوحدة ، فإن فيه شواهد كثيرة لا يدركها الحصر على توافر الوحدة فى القصيدة العربية ، وهذا الاختلاف مرجعه على كل حال اختلاف البيئات ، وتباين القوى والإدراك . وتأثير الطبيعة والحياة المتنقلة لا يخفى فى التأثير فى ألوان الفن والتفكير . وكذلك للحضارة وتقدم أسباب المعرفة أثر واضح فى حصر الأذهان وتركيز الاهتمام فى موضوع

(١) الشعر والشعراء ١/٢١ (دار إحياء الكتب العربية — القاهرة ١٣٦٤ هـ) .

واحد يتعمق فيه الباحث والمفكر والفنان . ولا نستطيع أن ندعى أن الأمة العربية التى أنتجت هذا الأدب الغزير قد عاشت هذه الحياة المتحضرة فى سائر أطوار وجودها ، ولكن الذى لا شبهة فيه أن أدبها استطاع إلى حد كبير أن يمثل حياتها ، وأن يرسم صورة واضحة لعواطفها وتفكيرها وأمانيها وأن يعبر أصدق تعبير عن خصائص هذا الجنس فى تقلبه فى الحياة ، وتنقله من درجة إلى درجة ، ومن موطن إلى موطن . وكذلك كانت النظرة إلى هذا الأدب متسمة بهذا الطابع ، أى أن نقاد الأدب العربى نظروا إليه فى ضوء خصائص الجنس ، وطبيعة البيئة والحياة .

ولعل أقدم كلام فى موضوع الوحدة ما كتبه أرسطو فى « فن الشعر » وكان فيما كتب يدرس أو ينقد الأدب اليونانى ، وأظهر ألوانه التى كان لها شأن فى الحياة الفنية للأمة اليونانية ، وقد مجد أرسطو هوميروس من هذه الناحية ، ناحية الحرص على وحدة الفعل فى الإلياذة والأوديسا ، وهوميروس هو المقدم ، وله فى كل شىء المقام الأعلى فى نظر أرسطو ، وقد أصاب شاكله الصواب فى هذه المسألة بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته ، إذ أنه حينما ألف « أوذسيا » لم يرو جميع حوادث حياة أودوسوس ، أنه جرح فى فارتاسوس وتظاهر بالجنون حينما احتشد الإغريق — لأن هذين الحادثين لا يرتبطان بحيث إذا وقع الواحد وقع الآخر بالضرورة أو احتمالا . وإنما ألف أوذسيا بأن جعل مدار الفعل فيها حول شىء واحد بالمعنى الذى نقصده ، كذلك فعل فى الإلياذة . أى أن أرسطو لا يستجيد الشعر بكثرة ما يروى من الأحداث ، وإنما بما يكون بين هذه الأحداث من وحدة وترابط ، بحيث تكون الحادثة نتيجة حتمية أو احتماليه لسابقتها . ووحدة الخرافة لا تنشأ — كما يزعم البعض — عن كون موضوعها شخصا واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لا حد له من الأحداث التى لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحداً . . وكما فى سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع ، كذلك فى الخرافة ، لأنها

محاكاة فعل ، يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل (١) .

وكذلك قال إن المحاكاة، سواء أكانت قصصاً أم شعراً ،يجب أن تؤلف بحيث تدورحول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاما كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به . وفرق أرسطو بين التأليفات والقصص التاريخية التى لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد، أعنى جميع الأحداث التى وقعت طوال الزمان لرجل واحد أو عدة رجال ، وهى حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً ، فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجينيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالباً ما يأتى حادث عقب حادث آخر دون أن تكون بينهما رابطة. بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة . ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع ، فإنه لم يشأ حتى أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية ونهاية ، وإلا كانت الحكاية مسرفة فى الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة . بل حتى لو أمكن توخى القصد فى المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث ، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ،ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل أو أحداث عارضة . أما باقى الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد ، أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء « أى أنهم لا يتغنون بحادث واحد معلوم ، بل يدورون حول جملة موضوعات ، وإن كونت فى مجموعها فعلا يبدو واحداً ، وهم كذلك إنما يتعلقون بالحوادث الفرعية، ويفصلونها عن الفصل الرئيسى (٢) .

(١) فن الشعر لأرسطاليس : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ٢٦ .

(٢) المصدر السابق ٦٥ وما بين القوسين من هامش الترجمة .

وهذا النقد كما نرى يعالج الوحدة فى شعر الملاحم الذى نبغ فيه شعراء اليونان وعلمهم هوميروس الذى يمجده أرسطو ، ويذهب إلى أن أجود مثل الشعر تتمثل فى شعره ، وقد رأينا أن أرسطو يصرح بأن معظم الشعراء الذين عرفهم لا يتحرون تلك الوحدة ، أو أنها مفقودة فى أعمالهم الأدبية ، بسبب تعدد الأشخاص، أو تعدد الأحداث، أو تعدد الأزمان ، أما هوميروس فقد كان يتعمد الوحدة والعمق فى تحليل الشخصية والفعل وهذا ما لم يجده فى شعر غيره من الشعراء الذين عرفهم .

* * *

أما نقاد العرب أو أكثرهم فكانت الوحدة عندهم تتمثل فى البيت الواحد ، كانوا يرون أن كل بيت من أبيات القصيدة يجب أن يكون مستقلا بمعناه ، كما هو مستقل فى تفعيلاته وموسيقاه ، وموسيقى الشعر الكلية إنما تتمثل فى تكرار الموسيقى الجزئية الممثلة فى كل بيت من الأبيات . ومعنى ذلك أنهم ينشدون المتعة الفنية فى كل بيت على حدة ، ويرون تبعاً لذلك أنه لا تتوافر تلك المتعة إلا بتوافر الاستقلال فى مبنى البيت ومعناه ، وقد تتوالى الأبيات وتتتابع فى علاج غرض واحد، ولكنك على الرغم من ذلك واجد فى كل بيت ما تنشد من إمكان استقلاله هذا الاستقلال ،ومن اليسير عليك فى أغلب ذلك أن تنقل البيت من موضعه حيث وضعه الشاعر إلى موضع آخر من غير أن تحس شيئاً من الاضطراب فى تتابع الأبيات ،أو من غير أن تحس أنك أفسدت على الشاعر نظمه وتأليفه ؛ أو أفسدت معانيه أو صوره .

وكان لفكرة المثل السائر أثرها فى هذا المقياس الذى تعلق به نقاد العرب ، وأساس ذلك المثل السائر العبارة البالغة حدها من الإيجاز ، حتى يكون من المستطاع أن يجرى البيت، وهو أقل وحدات العمل الشعرى، على الألسنة ، ويكون صالحاً للاستشهاد فيما يعرض من الأحوال المماثلة ، ولا يكون كذلك إلا إذا كان موجز العبارة ليسهل حفظه ، ويعلق معناه بالعقل والقلب ، ويسهل استحضاره ، وكان هذا هو السر فى وصفهم فلاناً

من الشعراء بأنه أشعر الشعراء ببيته كذا ، وأن أغزل بيت قول فلان ، وأمدح بيت ، وأهجى بيت . . .

وكان هذا أيضاً — فيما نرى — هو السبب فى عدم احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه عيباً من عيوب الشعر التى يجب على الشاعر المجيد أن يتجنبها ، وقد عد قدامة بن جعفر هذا العيب من عيوب ائتلاف المعنى والوزن، وسماه « المبتور » الذى هو عنده أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى البيت الثانى ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان على أمرى ومن لك بالتدبر فى الأمور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى فى البيت الثانى بتمامه ، فقال :

إذاً ملكت عصمة أم وهب على ما كان من حسك الصدور

وقال امرؤ القيس :

أبعد الحارث الملك بن عمرو وبعد الخير حجر ذى القباب

فالمعنى ناقص عن تمامه ، فأتمه فى البيت الثانى، وقال :

أرجى من صروف الدهر لينا ولم تغفل عن الصم الصلاب(١)

وعند أبى هلال العسكرى أن هذا العيب يسمى « التضمين » وهو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثانى ، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير ، كقول الشاعر :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

---

(١) انظر نقد الشعر لقدامة ١٤٠ (طبعة ليدن) .

فلم يتم المعنى فى البيت الأول حتى أتمه فى البيت الثانى ، وهذا قبيح[١] .

* * *

على أننا نجانب الصواب ونتعدى الحقيقة إذا ذهبنا إلى أن وحدة البيت فى الشعر هى المقياس الثابت لدى نقاد الأدب العربى كلهم ، فإن فيهم كثيراً من النقاد الذين رأوا ضرورة التلاؤم والتلاحم بين أجزاء العمل الأدبى حتى يكون كالجسد الواحد، يؤدى كل عضو فيه وظيفته، ولا يقوم إلا بغيره من أجزاء الجسم فى تآلف وتناسق ، وسنرى كلاما صريحا واضحاً يدل على تعرف أولئك النقاد وتنبههم إلى مقياس الوحدة الكاملة فى الأعمال الأدبية بصفة عامة وفى الشعر بخاصة ، من ذلك قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦ ﻫ) : «وتتبين التكلف فى الشعر بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ،ومضموماً إلى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ! قال : وبم ذلك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه ! . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ! فقال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعراً له أعجبنى ! قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران ، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه[٢] .

إذن فمقياس الوحدة قد فطن إليه نقاد العرب ، وفطن إليه قبلهم شعراء العرب الذين كانوا يرون من علامة جودة الشعر أن تتتابع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الارتباط بما قبله وبما بعده كأنه أخوه ، وكانوا يرون من علامات التكلف أن يستكره الشاعر الأبيات فيضع البيت حيثما اتفق من غير رعاية لتساوق الأبيات وارتباط بعضها ببعض .

وأصرح من ذلك تشبيه القصيدة فى مجموعها بجسد الإنسان فى كلام الحاتمى (ت٣٨٨ ﻫ): مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى

---

(١) انظر كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى ٣٦ .

(٢) الشعر والشعراء لابن قتيبة ١ / ٣٦

انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة ، لا ينفصل منها جزء عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه فى أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه، ونهجوا دراسه(١) .

وفى هذا الكلام إشارة إلى أن الوحدة الفنية موجودة بطبيعتها فى الرسائل والخطب الموجزة ، بعكس الخطب الطويلة التى يكثر فيها الاستطراد وتتعدد الأغراض ، أما الشعر فإن الحرص على تحقيق الوحدة فيه يتفاوت فيه الشعراء على حسب مراتبهم من الإجادة والإبداع .

والكلام المفصل فى هذا الموضوع ما كتبه ابن طباطبا العلوى فى تأليف الشعر ، وذلك فى قوله « ينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشا كل ماقبله . . وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة

(١) زهر الآداب ٣/١٦ .

باختصارها : لم يحسن نظمه . بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خرجاً لطيفا ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقراً إليها ، فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهى إليها روايةً(١) .

وإذا كان احتياج البيت إلى ما بعد ليتمم معناه معدوداً من عيوب الشعر عند جماعة من النقاد ، فليس هو بالمعيب عند جماعة ، بل يرون ذلك شيئا طبيعيا ، ويرون فيه دليلا على التماسك بين أبيات القصيدة كالتماسك بين الجمل والفقرات فى العبارة المنثورة ، ومن هؤلاء ضياء الدين بن الأثير الذى يقول إن المعيب عند قوم هو « تضمين الإسناد » وذلك يقع فى بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور ، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثانى ، فلا يقوم الأول ، ولا يتم معناه إلا بالثانى ، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر ، وهو عندى غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثانى فليس ذلك يوجب عيباً ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنثور فى تعلق إحدهما بالأخرى ، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى ، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى ، فالفرق بينهما يقع فى الوزن لا غير .

والفقر المسجوعة التى يرتبط بعضها ببعض قد وردت فى القرآن الكريم فى مواضع منه ، فمن ذلك قوله عز وجل فى سورة الصافات « فأقبل بعضهم على بعض يتساءلون ، قال قائل منهم إنى كان لى قرين ، يقول أإنك لمن المصدقين ، أإذا متنا وكنا ترابا وعظاما أإنا لمدينون » فهذه الفقر

(١) عيار الشعر ١٢٤–١٢٧ (طبعة المكتبة التجارية — القاهرة ١٩٥٦) .

الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض ، فلا تفهم كل واحدة منهن إلا بالتي تليها ، وهذا كالأبيات الشعرية فى ارتباط بعضها ببعض ، ولو كان ذلك عيبا لما ورد فى كتاب الله عز وجل . وكذلك ورد قوله تعالى فى سورة الصافات أيضاً « فإنكم وما تعبدون ، ما أنتم عليه بفاتنين ، إلا من هو صال الجحيم » فالآيتان لا تفهم إحداهما إلا بالأخرى . وهكذا ورد فى قوله عز وجل فى سورة الشعراء « أفرأيت إن متعناهم سنين ، ثم جاءهم ما كانوا يوعدون ، ما أغنى عنهم ما كانوا يمتعون » فهذه ثلاث آيات لا تفهم الأولى ولا الثانية إلا بالثالثة ؛ ألا ترى أن الأولى والثانية فى معرض استفهام يفتقر إلى جواب ، والجواب هو فى الثالثة ؟

أما فى الشعر فقد استعملته العرب كثيراً ، وورد فى شعر فحول شعرائهم فمن ذلك قول الشاعر :

ومن البلوى التى ليـ ... س لها فى الناس كنه
أن من يعرف شيئاً ... يدعى أكثر منـه

ألا ترى أن البيت الأول لم يقم بنفسه ، ولا تم معناه إلا بالبيت الثانى ؟ ومنه أيضا قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل ... بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وكذلك ورد قول الفرزدق :

وما أحد من الأقوام عدوا ... عروف الأكرمين إلى التراب
بمحتفظين إن فضلتمونا ... عليهـم فى القديم ولا غضاب

وكذلك قول الشاعر :

لعمرى لرهط المرء خير تقية ... عليـه وإن عالوا به كل مركب
من الجانب الأقصى وإن كان ذاغنى ... جزيل ، ولم يخبرك مثل مجرب

فقد قاس ابن الأثير الشعر فى حاجة البيت منه إلى البيت الذى يليه بأرفع مثل البلاغة ، وهو القرآن الكريم، الذى ترتبط فواصله وآياته ، كما استشهد على رأيه بكلام الشعراء الذين أجمع العارفون بالشعر ورجاله على أنهم فحوله وأعلامه .

* * *

ذلك رأى علماء العرب ونقادهم فى القديم. فإذا جئنا إلى العصر الحديث ألفينا عودة إلى هذا المقياس ، ومحاولة لتطبيقه أو نشدانه فى أدب المعاصرين. وقد وجدنا أمثلة كثيرة للعناية بمقياس الوحدة بين مقاييس النقد الحديثة؛ وكان ذلك من الذين اطلعوا على مثل ما عرضنا من الآراء عند العرب وعند غيرهم قديما وحديثا ، وقد ظلت مقاييس النقد عند أرسطو متسلطة على الأحكام الأدبية حتى هذا العصر .

وكان فى طليعة النقاد العرب المعاصرين الأستاذ العقاد الذى نقد شوقيا فى جملة ما نقده به بفقد الترابط والوحدة فى أكثره شعره ، حتى لقد يكون من السهل أن تنتزع أكثر أبيات قصائدة من مواضعها ، وتضعها حيثما اتفق ، من غير أن تخسر شيئا ، أو يغيب عنك غرض أراده الشاعر ». وقد ذكر العقاد أن العيوب المعنوية التى يكثر وقوع شوقى وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل ، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور ، وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة ، هى بالإيجاز : التفكك ، والإحالة ، والتقليد ، والولوع بالأعراض دون الجواهر . وهذه العيوب هى التى صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيق الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية فى أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود من الزنجى عن المدنية ، ومن صور الأبسطة والسجاجيد - كما يقول ما كولى - عن نفائس الصور الفنية.

ثم تكلم العقاد عن العيب الأول « التفكك » وهو عنده أن تكون القصيدة مجموعاً مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة ، إذ كانت القصائد ذات الأوزان

والقوافى المتشابهة أكثر من أن تحصى ، فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز. ولتوفية البيان قال العقاد: إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . أو هى كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين ، فإنك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره فى تنسيق عقودهم وحليهم ، ولا ينظمونه جزافا إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى ، وليس دون ذلك غاية فى الجهالة ودمامة الفطرة .

ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية فى الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوى على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة . وكلما استفل الشىء فى مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه . . .

إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال فى الأدب ألفيت تشابها فى الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتماثلا فى روح الشعر وصياغته ، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات، والعناوين تلصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه ، لا عضوا متصلا بسائر أعضائها ، فيقولون : أفخر بيت ، وأغزل بيت ، وأشجع بيت ، وهذا

بيت القصيد ، وواسطة العقد . كأن الأبيات فى القصيدة حبات عقد تشترى ، كل منها بقيمتها ، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة . فكأنما القريحة التى تنظم هذا النظم وبصات النور متقطعة ، لا كوكب صاعد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية ، أو كأنما هى ميدان قتال ، فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية . ولقد كان خيراً من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة .

وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أووسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه .

ثم يطلق العقاد على قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل التى مطلعها :

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما فى مأتم والدانى

لقب « كومة الرمل » ، ويسأل من يشاء أن يضعها على أى وضع ، فهل يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت ؟ وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسة تختل ، ومن مزايا تنتسخ ، ومن بناء ينقض ، ومن روح سارية ينقطع اطرادها أو يختلف مجراها .

وأتى العقاد بعد ذلك على القصيدة كما رتبها شوقى ، ثم أعادها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ، ليقرأها القارىء المرتاب ، ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ، ولا سياق ولا شعور ينتظمها ، ويؤلف بينها (١) .

وفى دراسة العقاد لابن الرومى جعل الوحدة فى شعره من أهم مميزات شخصيته الفنية ، « فالعلامات البارزة فى قصائد ابن الرومى هى طول نفسه

(١) انظر الديوان ٢/٤٥-٤٧ — القاهرة ١٩٢١ م .

وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد، قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات ، وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير . فخالف ابن الرومى هذه السنة ، وجعل القصيدة كلا واحداً ، لا يتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهى حتى ينتهى مؤداها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة [1] . .

أما الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى فإنه لا يرى أن يوجه أى لوم إلى من أطال قصيدته ، وجعلها فى مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها ، وإن كانت ضعيفة فيتمتع القارىء أو السامع بألوان مختلفة من الأدب فى القصيدة الواحدة ؟ على أن يكون بين مطلب ومطلب فاصل [2] . . ويؤكد الزهاوى هذا الرأى فى قوله : وللشاعر أن يجمع فى بعض قصيده أكثر من مطلب ،بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة، وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الإحساس ، فإنهما لا يأتيان إلا فى صورة أمواج هى فورات النفس أو ثوراتها ، يستقل كل منها عن الأخرى ، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بباقة من مختلف الأزهار مع تناسق فى ألوانها . .

ويكرر الزهاوى هذه الفكرة مرة أخرى ، فيقول إن الشعر فى القصيدة اندفاعات فى الفكر ،كالأمواج يعقب بعضها بعضا ، فأستحب ألا يغير الشاعر منها إلا ما كانت فيه الصلة ضعيفة ، فذلك أقرب إلى الطبيعة . . ومن الناقدين من لا يعجبه الشعر إلا إذا كان فيه تقليد لشعراء الغرب أو لشعراء العرب السابقين . وليس الشعر كالعلم لتستوى فى الأخذ به الأقوام

---

(١) ابن الرومى : حياته من شعره — الطبعة الثانية ١٩٣٨ .

(٢) الزهاوى وديوانه المفقود : ص ١٩٠ .

على تفاوت مشاربهم ونزعاتهم ، بل هو الشعور ، تختلف كالموسيقى فيه الأمم ، إلا إذا كان عاما تتحسس به الإنسانية كلها فى الشرق والغرب ، وذلك نادر :

قلدت أهل الغرب فى الشعر ناس وإذا الشعر أنفه مجدوع

ما دروا أن الشعر فى كل أرض هو من نفس أهلها منزوع (١)

وهذا الرأى فى الشعر العربى تؤيده الظواهر الجديدة فى شعر بعض شعراء الغرب المحدثين التى يرى فيها عدم اهتمامهم بالوحدة الشعرية ، فهم يرون أن الوحدة لا ضرورة لها ، وأنها نوع من العبودية للتقاليد الكلاسيكية ، وأن الفن كالحياة ، لا نظام ولا انسجام فيه ، وما دامت الحياة الحقيقية مزيجاً مضطربا من الأشياء ، فالفن بالمثل يكون مزيجاً مضطربا من الأشياء (٢) .

ويهاجم محمود العالم وعبد العظيم أنيس علمين من أعلام النقد المعاصرين هما الدكتور طه حسين والأستاذ العقاد، فيجعلانهما من المدرسة القديمة ، ويقولان « كما كان نقاد العرب القدامى يعدون بيتا من الشعر أبلغ ما قالته العرب ، وبيتا آخر أهجى ما قالته العرب، وبيتا ثالثاً أمدح ما قالته العرب ، وإلى غير ذلك من أفعال التفضيل ، لا يزال نقادنا وأدباؤنا من المدرسة القديمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى الواحد ، أو البيت المفرد ، لما فيه من أسلوب رائق ومعنى شائق . فالعقاد مثلا يترنم بهذا البيت :

وتلفتت عينى فمذ خفيت عنى الطلول تلفت القلب

فلا نلبث أن نقرر أنه يساوى عنده ألف قصيدة ، لماذا ؟ لأن العقاد ، مثله فى ذلك مثل بقية القدامى ، لا يبصر بالظاهرة الأدبية فى الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الأدبى ، وإنما فى البيت ، فى المعنى ، فى النادرة اللطيفة ، فى العبارة المتفردة (٣) . .

---

(١) المصدر السابق : ١٩٦ ــ ١٩٧ .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٩٠ نقلا عن « السنة الكلاسيكية فى الشعر »
The Classical Tradition in Poetry-By Gilbert Murray-p. 156.

(٣) فى الثقافة المصرية ٤٣ .

ويرد عليهما العقاد بأن ما نادى به هذان الكاتبان من الوحده العضوية للعمل الأدبي ليس شيئا جديداً ، بل هو قد ذكره منذ أربعين سنة (١) . .

ويعود الكاتبان إلى مهاجمة العقاد ، ويقولان إن المناداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمراً من ابتكار العقاد ، بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه، أما الحقيقة التي لا تحتاج إلى مجهود كبير في برهانها ، فهي أن العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاء وابعده ، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ، ولا في شعره الذي نشره ، أو لعله أقرب إلى الدقة أن نقول إن الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذا الكلام هي وحدة الموضوع ، وحدة الخاطر ، وحدة المعنى ، وحدة العنوان ، لا أكثر ولا أقل .

ويريان أن هذا هو جو نقده لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، يقول في الديوان « أما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست بالوحدة المعنوية الصحيحة » فالوحدة الفنية عنده هي «الوحدة المعنوية» لا «الوحدة العضوية الحية» .. إلا أن الذي يدعو إلى الأسف حقا ، أن يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية ، فيتصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية ، أو الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، ثم يدعى أنه من القائلين بها منذ أربعين سنة ، وعندما يعرض العقاد لصناعة ابن الرومي في الفصل السادس من كتابه عن ابن الرومي يشير إلى أن ابن الرومي « جعل القصيدة كلاما واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها ، وتفرغ جوانبها وأطرافها » . ومن هذا النص كذلك لا يخرج فهم العقاد للأمر عن مجرد وحدة الموضوع ، وحدة العنوان . أما الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، أما اعتبار القصيدة بنية حية فكلام ردده(٢) ..

(١) أخبار اليوم في ٢٧ — ٢ — ١٩٥٤ من مقال عنوانه « إلى أدعياء النقد ، اقرءوا ما تنقدونه » .

(٢) جريدة المصري في ٧/٣/ ١٩٤٥ . وانظر المذاهب الأدبية ١٢٧ .

ويجعل الأستاذ عبد العزيز الدسوقى من خصائص مدرسة أبولو التجديد فى البناء الداخلى ، ويقصد بهذا التجديد تنسيق الأفكار والصور الشعرية والأخيلة والعواطف ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجى أو البناء الفنى ، بحيث يخرج العمل الفنى متكامل الأجزاء متناسق الشكل والموضوع والوحدة الفنية . ثم يصرح أن الوحدة العضوية فى القصيدة ليست من اختراع شعراء أبولو ، ولكنها فكرة مسبوقة حاولها كثير من المجددين ، ونادى بها خليل مطران وجماعة الديوان ، ولكنها لم تتحقق فى الإنتاج الشعرى بصورة واسعة عميقة إلا فى شعر جماعة أبولو ، ففى إنتاجهم أو فى معظمه رأينا هذه الوحدة تتحقق حتى فى المقطوعات الصغيرة(١) .

ولعل خير كلام عن الوحدة التى ينبغى أن تتوافر فى الفن الشعرى ، كما ينبغى أن تفهم ، وكما ينبغى أن نقيس بها الشعر العربى وغيره من ألوان الشعر الغنائى كلام الأستاذ مصطفى السحرتى الذى قال عن الوحدة إنها الرباط الذى يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ فى وشاح خفى أثيرى ، وبهذه الوحدة يتكامل القصيد وتدب فيه الحياة . وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيد دوراناً منطقياً شعرياً ، وتنقل هذه الأبيات تنقلا فكرياً . ويتأتى هذا الدوران المنطقى من توافر التجربة الشعرية ، وعرضها عرضاً جميلا ، وصياغتها صياغة محكمة — صياغة لا هى بالطويلة المجرجرة ، ولا بالقصيرة الكاشفة . فإذا اختلطت التجربة ، أو رف عليها اللبس اضطربت الوحدة ، وتخلع بنيانها .

وتقوم الوحدة كذلك على اتجاه الصور الخيالية بالقصيد اتجاها موحداً؛ فإذا تضاربت الصور ، وتضارب اتجاهها تذبذبت الوحدة . . . ومما يزيد الوحدة حركة وتماسكا حدة الانفعال الشعرى وجمال الموسيقى . . ولا يقف هيكل الوحدة الأثيرى عند التسلسل المنطقى ، ولا الصور الحية ،

---

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ٥٥٩ .

ولا الموسيقى المتوائمة مع معانى القصيد ، بل إن للألفاظ وتموجاتها وتوافقها وحرية نظامها دخلا كبيراً فى تكوين هذا الهيكل. وليس شك فى أن وضع الكلمات فى مكانها الواجب ، ونقاء الألفاظ ودقة اختيارها لمما يؤصل الوحدة ، ويضفى عليها رونقاً ، وقد تتقوى الوحدة وتزداد حيوية بالألفاظ الطريفة الحية التى لم تبلها كثرة الاستعمال . .

وأكبر الظن أن للشخصية أثرها الخفى فى بناء الوحدة ، فالشاعر المفكر المركز تجرى وحدته منطقية جادة فى أغلب الأحوال ، بعكس الشاعر المبلبل الذهن ، فإن وحدته تتخلع وتتذبذب ، وأما الشاعر العاطفى الرقيق فتسير وحدته فى لطافة ولدونة .

ويمكن القول بعامة أن تجربة القصيد إذا تواءمت مع الصياغة أثمرتا لنا وحدة موفقة ، أى أن العبرة فى نقل التجربة الشعرية ، فإذا غمضت التجربة الشعرية أو قنعت بقناع كثيف تداعت الوحدة ، وهذا ما نجده كثيراً فى الشعر الغامض ، والشعر المطلق ، وشعر الرمز فى كثير من الأحوال (١) .

* * *

ويجرنا الحديث عن وضوح المعانى وغموضها إلى الحديث عن اتجاه من اتجاهات الأدباء فى التعبير عن المعانى التى يريدون العبارة عنها . وقد ظهر هذا الاتجاه فى أعمال عدد قليل من الأدباء المعاصرين وشغل ببحثه ونقده جماعة من النقاد المعاصرين ، ألا وهو ما يعرف بالرمزية أو المذهب الرمزى فى الأدب. وقد أيد هذا المذهب عدد من الأدباء محبذين ما يكتنف الأدب الرمزى من الخفاء والغموض .

إن غاية ما يسعى الأديب إلى تحقيقه التأثير والإقناع بالفكرة أو بصدق الإحساس ، حتى تكون مشاركة الناس له بعد اقتناعهم وتأثرهم

---

(١) انظر صفحة ٨٢ وما بعدها من كتاب (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) .

مظهراً من مظاهر تقديره وعلامة من علامات الإعجاب به وبفنه الأدبى . وهذا يستلزم الإبانة والوضوح ، وبغير هـذا الوضوح لا يستطيع جمهور القراء والمستمعين إدراك المعانى التى يبسطها ، ومن ثم يفقد الأدب عنصراً هاما هو عنصر التأثير فى قلوبهم أو فى عقولهم ، وهذا هو السبب فيما يلجأ إليه الأدباء من صور التشبيه وصور الاستعارة والتكرار ليزيدوا معانيهم كشفاً ووضوحا ، ويقوون هـذا الكشف بمـا يلجئون إليه من ضروب المبالغات التى تساعدهم تلك الصور على تحقيقها .

وهناك كثير من المعانى يفر الأدباء من التصريح بها لمـا قد يكون فيها مما تأباه الأسماع ، وتمجه أذواق ذوى الفطر السليمة التى ينبغى أن تخاطب بما تقبل وبما يحسن موقعه من الكلام ، والمحدثون أو صفوتهم يعرفون ما يحسن وما يختار ، ويتجنبون فى كلامهم كل ما يظنون أنه يؤذى الأسماع أو تنفر منه الطباع ، أو يعود منه شيء من الأذى على المتكلم أو السامع . وفى سبيل ذلك يلجئون إلى ضروب من الاحتيال فى التعبير عن تلك المعانى التى يستنكر التصريح بها والكشف عنها ، إذا لم يجدوا مناصاً من ذكر هـذه المعانى التى يتعلق بها بعض الغرض من كلامهم ، فيضطرون إلى ستر تلك المعانى وإخفائها بستر صريح اللفظ الذى يدل عليها وإخفائه ، حتى لا يقعوا فى العيب بذكره وإظهاره ، ثم يعبرون عن تلك المعانى بألفاظ أخر يعبر بهـا عن معان آخر ، ولكن لتلك المعانى الجديدة صلة ولزوما بالمعانى الأصلية ، وبإدراكها يمكن التوصل إلى المعانى الحقيقية التى هى غاية الكلام .

وقد يقال إن فى اللجوء إلى هذا السبيل خفاء وغموضاً ، وإن هـذا الغموض ينافى ما ننشده فى العمل الأدبى من الوضوح الذى ينشأ عنه الإدراك ، ثم يؤدى إلى التأثير الذى هو غاية الأعمال الأدبية وهدفها .

والجواب على ذلك أن الوضوح المنشود فى الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذى يمكن أن يؤدى بالكلام إلى الوصف بالابتذال بأن يجعل

الكلام فى متناول جميع الناس من حيث القدرة على تأليفه ، ومن حيث القدرة على إدراك ما فيه ، لأن ذلك يجعل الكلام أبعد شيء عن الصفة الأدبية وعن الفنية التى تميزه من غيره من صنوف التعبير .

ومحاولة الإخفاء فيما نحن فيه إنما هى مظهر من مظاهر تلك الفنية ، لأن الأديب استطاع أن يتحاشى ما لا ينبغى أن يكون من مثله من الذين يزينون ألفاظهم ، فى حين أن عامة أهل اللغة لا يستطيعون أو لا يملكون من الوسائل والأسباب ما يملك الأدباء . فإذا لم يكن أمام عامة الناس إلا طريق واحدة للتعبير فإن أمام الأدباء طرقا كثيرة يستطيعون النفاذ منها إلى غايتهم من غير أن يعرضوا أنفسهم لمزالق العامة بالجهر والتصريح .

وحينئذ يكون الإخفاء والستر حسنة من حسنات الكلام ، أو حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجادة فى فنه ألا تنجلى لك معانيه إلا بعد أن يحوجك إلى طلبها بالفكرة وتحريك الخاطر لها والهمة فى طلبها . وما كان منها ألطف — كما يقول عبد القاهر الجرجانى — كان امتناعه عليك أكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجابه أشد(١) .

ومن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف .

وقد تصور عبد القاهر من يقول له : يجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفا له وزائداً فى فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا « إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » ؟ !

---

(١) راجع كتابنا (علم البيان) ص ١٧٣ وما بعدها — (مطبعة الرسالة — القاهرة ١٩٦٢) .

وكان جوابه أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أراد القدر الذى يكون المعنى به كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة .

وأما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ، وأحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدى عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك . وإنما أرادوا بقولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » أن يجتهد المتكلم فى ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته من كل ما أخل بالدلالة ، وعاق دون الإبانة ، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا مثل ما يتراجعه الصبيان ، ويتكلم به العامة فى السوق(١) .

من هذا يبدو أثر الفنية فى الأدب ، ويظهر جمال الكناية أو التعريض أو الرمز أو الإيماء ، أو غير تلك الأسماء والمصطلحات ، فى جمال ما تنبه من من الملكات ، وما تستثير من الأذواق . والمتعة السريعة التى تترتب على الكشف تذهب سريعة كما جاءت سريعة . أما المتعة الفنية فى تحصيل الفائدة بعد إعمال الخاطر ، واستثارة الفكر ، فإن الفائدة بها أعظم ، وبقاء أثرها فى النفس أطول (٢) ، ومثل ذلك ما أخذه الشاعر مالرميه « Mallarmé » زعيم الرمزية الثانى على الطريقة البرناسية التى تسرف فى الوضوح والصراحة والتعيين والتبيين فى قوله : إن البرناسيين يتناولون الشىء كله ، ويظهرونه كله ، فيفقدون بذلك سحر الخفاء ، ويسلبون الذهن نشوة الطرب التى

(١) راجع (أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجانى ١٢٣ .
(٢) ص ١٧٦ من كتابنا (علم البيان) .

ينشئها فيه اعتقاده بأنه يخلق ، إن الشاعر إذا سمى الشيء باسمه فقد أفقد القصيدة ثلاثة أرباع المتعة ، وما هذه المتعة إلا أثر السعادة التي يشعر بها القارىء وهو يضرب رويداً رويداً في أودية الحدس(١) . .

* * *

وقد قدمنا أن بعض الأدباء قد ظهر في نتاجهم هذا الاتجاه إلى المذهب الرمزي ، وقد كان أكثر دعاة هذا المذهب وأشياعه في الشرق العربي من شعراء لبنان وكتابه ، ولعل السبب في ذلك هو اتصالهم بالأدب الفرنسي الذي تشيع فيه تلك الرمزية ، ولذلك كثرت في كلامهم المعاني المبهمة والفكر المستغلقة ، والتشبيهات المعقدة ، فصرنا نقرأ عن « مخدات الربيع » أو عن « ابتسامة الجدار » أو عن « برج الضباب الغارق في وحل الغيث » أو عن العاطفة المضمرة في غيب المكنون » أو عن « الأسد الشاكي في بحر النجوم » أو عن « رجع الصدى من غياهب أحلام الطنين » وكل هذا كلام مرصوص تقرؤه في سياقه ، ثم تقرؤه منفصلا عن سياقه ، فلا تفهم منه شيئا ، اللهم إلا أن يكون فهمك رجما بالغيب ، أوخوضاً في محيط المجهول ، أو ضرباً على غير هدى في متاهة لا قرار لها . . . فقد يرمز الشاعر لحسناء بالقمر ، أو يرمز لنفسه بغيره ، ولكن الرمز في مذهب الرمزيين إيغال في الاستبهام ، وإغراق في الاستغلاق . فلا العامة ولا الخاصة ولا خاصة الخاصة بقادرة على أن تغوص إلى منبع القريحة عند الكاتب لتفهم ما يقصده بعبارة مثل « تقمر الأوراق » أو « ضوء أصبع » أو « بأجفانك ضميني » أو « مزهريات الزوايا » . وكلها عبارات وردت في ديوان « رندلى » للشاعر سعيد عقل(٢) .

وكذلك كان أكثر النقد المعاصر على هذا الرأي من التنكر لهذه الرمزية التي تؤدي بالمعاني إلى الإبهام ، وبالفكرة إلى الاستغلاق ، وكان من أمتع ما كتب في نقد هذه الرمزية ما قاله الأستاذ الزيات في دفاعه عن البلاغة :

---

(١) دفاع عن البلاغة للزيات : ص ١٣٢

(٢) قضايا الفكر في الأدب المعاصر : ص ٦٠

ما الذى راق الداعين إلى الرمزية من مذهب الرمزية ؟ إن كان قد راقهم الإخفاء والإيحاء ، فإنهما بالقدر الفنى عنصران من عناصر الكلام البليغ ، فهما بعض الأسلوب لا كله . . ولكن الخطر الذى لا منجى منه أنهم يدفعون بالنظرية إلى حدها الأقصى ، فيقعون فى ظلمه الغسق ، وهم يطلبون أضواء الشفق . وإن كان قد راقهم من الرمزية ذلك التآلف بين اللفظ والمعنى وذلك التزاوج بين الحواس المختلفة ، وبخاصة بين البصر والسمع ، فيعجبهم أن يقولوا مثلا : صوت الرائحة ، ولون الكلام ، وعطر الفكر ، وخضرة الأمل ، فإن البيان العربى لا يأبى هذا النوع من المجاز ما دامت علاقته قريبة ومناسبته ظاهرة . فإذا أدى إلى التعقيد المعنوى ، ببعد اللزوم فى الكناية ، أو غرابة العلاقة فى المجاز ، كالكناية بنصوع الجبين عن خلو الملامح من الدلالة ، أو استعارة الأسد للرجل الأبخر لا للرجل الشجاع ، على اعتبار أن البخر والشجاعة من لوازم الأسد ، كان ذلك هو العى الذى يناقض البيان ، واللبس الذى يناهض البلاغة . وإذا كان الفرنسيون يقولون إن الذهن الفرنسى الرشيد الواضح لا يستسيغ الرمزية إلا بقدر ، فإننا أحرياء أن نقول إن العربية بنت الشمس المشرقة ، والأفق الصحو ، والصحراء العارية ، والبداوة الصريحة ، لا يمكن أن تلد هذا المخلوق المشكل الأعجم ، ولا أن تتبناه (١٥٩) .

وتساءل الأستاذ الزيات عما جعل الرمزية مذهبا ، وجعل لها أشياعاً . . ورجح أنه نوع من الحذلقة والإغراب يصيب بعض النفوس الماجنة ، فيجدون لذتهم وفكاهتهم فى أن يغربوا على عقول السذج بهذه الألفاظ الفارغة والجمل الجوف ، وأن يروهم يحملقون فى الفواصل وفى الأبيات كما يحملق الأطفال فى الغرفة المظلمة أو فى البئر المعطلة ..

ثم أورد الزيات مثالين من هذه الرمزية الغريبة ، أحدهما قصيدة للدكتور بشر فارس عنوانها « إلى زائرة » ، والآخر مقال للأستاذ ألبير أديب عنوانه « حياتنا » أما القصيدة فهى :

لو كنت ناصعة الجبين   هيهات تنفضى الزياره
ما روعة اللفظ المبين ؟   السحر من وحى العباره
ظل على وهج الحنين   رسمته معجزة الإشاره
خط تساقط كالحزين أر   خى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين   صورت شج خلف الستاره
غيبت فى العجب الدفين   معنى براعته البكاره
درا يفوت الناظمين   ونهضت تهدينى بحاره
خطوات وسواس رزين   وهب تعميه الطهاره

وأما المقالة فهى :

حياتنا شباب وفكر أخضر ، وعواطف من عمل الربيع
وقلوب من ندى الفجر ، نجمعها ونغسل بها أرض الأزقة
أو نروى بها رمال الصحراء ، ثم هى ليلة وضحاها
فإذا الزوبعة تذهب بنا ، فنأخذ معنا كل أحلامنا وأمانينا
ونحن على قدم الهاوية أو أقل ، ما زلنا نؤسس ونبنى ونقيم
فما أسخفنا ، . . . لا نجعل أيامنا ابتسامة
ونقيم علينا رباً ، يعرف كيف يجعلنا نبتسم ، حتى لأنفسنا !

وقبل إيراد هذين المثالين قال الزيات لقارئه : سأدع لك الوقت لتمتحن صبرك على كشف هذه الرموز وحل هذه الأحاجى . ولن أسألك عما فهمت فإنك إن أجبت فإن جوابك لن يزيد على جوابى ، وإن أخطأت فإن خطأك لن يزيد عن صوابى . وعقب عليهما بقوله : من الإنصاف أن نقول إن القطعة النثرية أشف عن معانيها الهائمة الغائمة من القطعة الشعرية . ولكن الإنصاف كله أن نقول لإخواننا الرمزيين : بعض هذا ، فإنه إجحاف

بالبيان ، وإسراف على القارىء . وإذا كان دعاة الأدب الرخيص يزعمون أن أدبنا مقضى عليه لأنه يترفع عن العامة ، فليت شعرى ماذا يقولون فى أدبكم أنتم وهو يترفع عن الخاصة ؟ ! لا ياسادة ، لاهم على الطريق ولاأنتم، هم فى التراب ، وأنتم فى الضباب ، وطريق البلاغة فوق ذلك (١) .

ونكتفى بهذا البيان الدقيق والفهم العميق لطبيعة الأدب ورسالته ، فإن هذا الرأى الواضح يمثل وجهة نظر كثير من الأدباء والنقاد ، ومنهم العقاد ، ومحمدمندور ، وزكى قنصل ، ومحمد عبد الغنى حسن ، ووديع فلسطين، وحبيب زحلاوى ، وجورج صيدح ، وأمين نخلة ، وغيرهم ؛ وكان كلام الأستاذ الزيات بما فيه من وضوح الرأى وأصالة الحجة إماماً لأكثرهم .

نقادنا والمذاهب الأدبية

وكما كانت الرمزية والمغالاة فى الاستغلاق والإبهام أثرا من آثار اتصـــال بعض أدبائنا بالأجانب ، ووقوفنا على جوانب من تفكيرهم الفنى ونظرياتهم فى الأدب والنقد ، كذلك حاول بعض نقادنا تطبيق تلك النظريات على أدبنا العربى وأدبائنا المعاصرين ، وقد تجاوزوا فى هـــذا التطبيق دائرة الأدب الحديث إلى أدب العروبة فى عصورها السابقة . وقد وضحنا شيئا من هذه المحاولات ، وأبنا عن آثارها ورأينا فيها بشىء من التفصيل فى الفصل الأول من هذا الكتاب عند كلامنا عن طبقات النقـاد المعاصرين وعن ثقافاتهم المتباينة .

فقد اتجه بعض نقادنا إلى محاولة وصل بعض الأدباء الذين عرضوالهم بالدراسة والنقد ، وربطهم بمذهب من المذاهب الأدبية المعروفة فى أوربا ، ومحاسبتهم أو نقدهم بالخروج على المعروف من خصائص ذلك المذهب ، كأن

---

(١) الزيات (دفاع عن البلاغة) ١٦٢ .

كل أديب من الأدباء لا بد أن يلتزم مذهبا من تلك المذاهب لا يجاوز دائرته ، أو كأنه حين يصور تجربته مطالب بأن يضع نصب عينيه معالم ذلك المذهب الذى يدور فى فلكه ، وأن يخضع خضوعا مطلقاً لتعاليمه ، فكلما قطع شوطاً فى التعبير عن تجربته التفت أمامه أو وراءه ، ليصحح خطأه أو ليصوب اتجاهه مغفلا تياره الشعورى المتحمل لعواطفه وانفعالاته الذى ينبغى أن يتتابع فى اطراد الطبع لا فى تكلف الصنعة والتعمل لها ، وفى مسايرة ذلك التيار يبقى طابع الذاتية وأثرها الذى هو أخص خصائص الفنون ، وأوضح سمات العبقرية ، وإنما تكون تلك العبقرية أكثر وضوحاً إذا كان الأديب أو الفنان جديداً ، أو بمدى ما نلحظه فى عمله الفنى من أثر الجدة . وهنالك مؤثرات عامة فى اتجاهات الفكر والفن ، وهذه المؤثرات توجه الأدباء أو عدداً كبيراً منهم وجهات فيها مظاهر واضحة للتجديد أو للتأثر بتلك العوامل المادية أو النفسية الجديدة . فقد نرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير ، أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة ، وأنها نزعت فى دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد ، ففى فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعى أن ينزع الإنسان إلى استقلال الشخصية الإنسانية فى وجه التقاليد العتيقة ، والأحكام التى تطاع بغير فهم بل بغير شعور فى أكثر الأحوال ، وهذه النزعة التى سميت بنزعة الإبداع والحرية الشخصية « Romanticism » . ومن الطبيعى أن ينتهى هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه إلى شىء من الفوضى والشرود ـ يستحب معه التوقف إلى حين . وهنا ظهرت دعوة الاتباع والاطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن ، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الاطراد الجديد « New Classicism » . وإذا حكم اختلاف الطبائع حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين « Realist » والخياليين المثاليين « idea lists » . وقد يظهر

هذا الاختلاف فى صورة أخرى بين الطبيعيين « Naturalists » وبين الفنيين أنصار الفن للفن « Art for arts aske » . والواقعيون والطبيعون متقاربون ، لأنهم جميعا من أنصار الواقع . وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية ، وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعية ، نزعات الإغراق فى التزويق والتنسيق(١) .

وهذا تصوير موجز لتلك الدوافع أو المقتضيات التى أدت إلى نشوء بعض الاتجاهات فى الأدب الغربى ، ولكن هذا لا يستلزم صهر الأدباء فى كل مرحلة من تلك المراحل فى بوتقة واحدة ، بل تبقى الخصائص المميزة لكل أديب ، على الرغم من العوامل التى قد تطبع العصر بطابع واحد ، ومن العسير التخلص نهائيا من طابع كل مرحلة سابقة . وإذا كان هذا فى الأمة الواحدة أو فى الجماعات المتقاربة ، فما بالنا نفرض هذا التشابه بين الأمم أو الآداب المتباينة ؟

* * *

ومما لا شك فيه أن ظاهرة عناية بعض النقاد المعاصرين ومحاولتهم وصل الأدب العربى بالتيارات العالمية ، أو قياس ذلك الأدب بالمقاييس العالمية الإنسانية ظاهرة نغتبط بها لبعض الدواعى الذاتية أو القومية ، فقد نرى فى هذا إشاعة لأدبنا ، وتمجيداً لأدبائنا ، ولكن هذا الصنيع يبدو أكثر فائدة وأعظم جدوى لو كان الحديث عن أولئك الأدباء لغيرنا من أصحاب تلك المذاهب ، وبلغتهم الأجنبية التى يكتبون بها ويقرءون . وفى شعرنا العربى المعاصر لآلىء أدبية نفسية يعتز بها الشرق ويفخر إذا جردت عنها أصدافها ، وبذلت الجهود الحقة للغوص عليها ، وقد وقع بعض المستشرقين عليها وأخرجها من كنوزها ، ومن بينهم كارل بروكلمن وكمبفماير الألمانيين ، وجب الإنجليزى ، وغيرهم كثيرون ، اهتموا بأدبنا الشرقى المعاصر ونحن عنه صادفون(٢) . وذلك أن كل أديب من أدبائنا له منزلته ومكانه

---

(١) العقاد (اللغة الشاعرة) ١٥٢ .

(٢) السحرتى (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) ٤

من التقدير فى بيئاتنا العلمية والفنية، سواء أحللناه هذه المنزلة متأثرين بذاتيتنا، أو خاضعين للمقاييس التى ورثناها عن الأسلاف ، أو استحدثناها بعوامل التطور والتجدد التى أثرت فى فهمنا وإدراكنا لحقائق الأشياء ووزنها بميزان متطور جديد ،ولم نعد فى حاجة لمقاييس غريبة للحكم بها على الأدباء أو على أعمالهم الأدبية .

ولعل من أهم المحاولات وأقدمها فى وصل أدبائنا بالمذاهب الأدبية المعروفة محاولة الأستاذ مصطفى السحرتى فى فصل له من كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » عن « المذاهب الأدبية والنقدية » تكلم فيه عن المذهب الابتداعى « الكلاسيكى » الذى جعل من رجاله البارودى وعلى الجارم ، ومحمد الأسمر . والمذهب الابتداعى « الرومانتيكى » وجعل من شعرائه الهمشرى ، وفوزى المعلوف ، ورشيد أيوب ، وشكر الله الجر ، وخليل شيبوب ، وفايد العمروسى ، ومحمد فهمى ، ومختار الوكيل ، وصالح جودت ، وغيرهم . والمذهب الواقعى الذى جعل من شعرائه إلياس قنصل، والحبوبى ، والجواهرى ، وضياء الدين الدخيلى ، ونذير الحسامى .

وفى كثير من كتابات الدكتور محمد مندور عن أدبائنا ترديد لتلك المذاهب ، وجعل بعض الشعراء من أشياعها ، فالغرام الذى استهل به أحمد زكى أبو شادى حياته العاطفية والشعرية كان من العوامل التى نمت لديه بذرة «الرومانسية» التى تطالعنا بوضوح فى شعره المبكر ، والتى غذتها فيما بعد قراءته المستفيضة فى الشعر الرومانسى عند الغربيين وبخاصة الإنجليز منهم، حيث نراه يردد فى شعره ،حتى بعد أن اكتملت رجولته ، بعض المعانى المطروقة عند الرومانسيين مثل قوله :

شربت فلسفتى من نبع آلامى وقبلها عب منه قلبى الدامى
وما برحت أغنى زاخراً أبداً كأن آلام قلبى لسن آلامى
كأن دمعى أناشيد قد احتبست حتى تراق على قدسى أنغامى

ومن المعلوم فى فلسفة الرومانسية أن صدمات الغرام أو خيبة الآمال وفشل الطموح هى التى تدفع الشعراء إلى الهرب إلى الطبيعة وإلى التأملات الفلسفية والصوفية(١).

والذى نقف عنده فى مثل هذا الاتجاه فى نقد أدبائنا هو الذهاب إلى أن هذا الشاعر أوذاك وقف عند حدود مذهب بعينه ، أو قصد إليه قصداً ، أو أخذه تقليداً ومتابعة ، فإن الشعر هو الشاعر بعقله وقلبه وثقافته ووراثته ، وبسائر العوامل التى أثرت فيه ، فليس من الضرورى أن يكون أبو شادى أو غيره شاعراً رومانسيا لأنه قرأ الشعر الرومانسى عند الغربيين ، فإن هذه المعانى ليست غريبة كما يظن على الأدباء العرب أو غير العرب فى مختلف الأزمان والأجيال ، إذا وجدت الدوافع إليها ، وهى موجودة فى كل زمان . ولست أحسب أننا فى حاجة إلى إثبات هذه الحقيقة فى كثير من الشعر العاطفى المأثور فى القديم والحديث .

ويبدو أن بعض النقاد عندنا مشغوفون بإرجاع كل إبداع إلى المتابعة ولن تكون هذه المتابعة مجدية ، ولن يكون الاطلاع مثمراً إلا إذا كان على عمل فنى أجنبى غريب،وتلك عقدة العقد فى نقدنا المعاصر . فمن الغريب فى نظر الدكتور محمد مندور أنه عندما طالع بعض قصائد الشابى ومقالاته النقدية كاد يجزم بأن هذا الشاعر قد كان يجيد لغة أجنبية تمكنه لا من الإلمام بآداب الغرب فحسب ، بل ومن تذوقه لتلك الآداب وإحساسه بها وتمثله لها . فلما عاد إلى ما كتب عن تاريخ حياة الشابى أخذته الدهشة كل الدهشة عند ما علم أنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية ، وأنه تخرج من « الزيتونة » بتونس ، ثم التحق بكلية الحقوق التونسية وتخرج منها سنة ١٩٣٠ ، ولكنه لم يتعلم لغة أجنبية . وعندئذ أدرك الدكتور مندور أنه

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى : الحلقة الثانية (جماعة أبولو) ٢٨ — مطبعة الرسالة : القاهرة ١٩٥٧ .

أمام إحدى تلك العبقريات التى لا يستطيع البشر لها تفسيراً ، لأنها هبة من الله(١) ! !

وهذا اتجاه أو رأى لا يحتاج إلى توضيح ، لأنه صريح فى أن الإبداع لا يتأتى إلا عن طريق النقل والتأثر بالآداب الأجنبية ، أو عن طريق لا يستطيع البشر له تفسيراً وهو طريق السماء ! وذلك فى الوقت الذى يقرر فيه الدكتور مندور أن القصائد التى طالعها لمحمد عبد المعطى الهمشرى توحى كلها بأنه قد كان شاعراً غارقا فى الرومانسية بطبعه وظروف حياته ، قال : ولا أظن رومانسيته صادرة عن « تمذهب » ووعى نظرى وقصد أو افتعال ، وإنما هى رومانسية نبتت من وجدان الشاعر كما نبت ذلك المذهب فى بدء ظهوره عند كبار الرومانسيين الغربيين ، فالرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى لم يفتعلها دعاتها الأوائل ، بل تهيأت لها النفوس أولا بحكم ملابسات الحياة العامة والخاصة ، أو على الأصح تضاريس الحياة التى ترسم للآداب والفنون مسالكها ، وتوجه تيارها(٢) . .

وهذا اعتراف جيد من غير شك ، وتعليل معقول ، وهو أن الشاعر أو الكاتب يكون رومانسيا أو غير رومانسى إذا وقع تحت تأثير ظروف الحياة وملابساتها العامة والخاصة التى توجهه نحو هذا المذهب أو ذاك ، أو تجعل أدبه جديراً بأن يحسب فى نتاج مذهب أو آخر .

وإن كان الدكتور مندور يعود مرة أخرى فيحسب من الغريب « أن نرى الهمشرى يسلك كافة الدروب التى سلكها الرومانسيون المذهبيون الذين قد يهربون من واقع حياتهم إلى الطبيعة أو إلى مراتع صباهم يلتمسون فيها عزاء وسلوى ، ولكنهم قد يحملون إليها همومهم ، فلا يجدون فيها ما أملوا (٣) فليس فى هذا شىء مما يوجب الاستغراب ما دمنا نقرر وحدة

(١) الشعر المصرى بعد شوقى : الحلقة الثانية (جماعة أبولو) ٦٥ .

(٢) الشعر المصرى بعد شوقى : الحلقة الثالثة ص٧ (مطبعة الرسالة_القاهرة ١٩٥٧) .

(٣) المصدر السابق : ص ١٢ .

الظروف والملابسات التى هيأت للشاعر كما هيأت لغيره من شعراء الغرب أن يكونوا رومانسيين .

ولكن بعض النقاد عندنا يصدرون الأحكام على الأدباء « وفقا لما يدين به الناقد أو بما يعرف من مذاهب أدبية، فإن كان مثلا من دعاة المدرسة الواقعية رفع جميع طلابها إلى السماكين . وهبط إلى الحضيض بالذين لا ينتمون فى عرفه إلى هذه المدرسة . وعلى هذا النهج سار أغلب نقاد هذا الزمان ، يبوبون الأدب والأدباء بحسب أهوائهم ، ويوزعونهم على مدارس هم منها براء — كما يقول الأستاذ وديع فلسطين - فالشاعر إبراهيم ناجى مثلا بلبل غريد صداح ، ردد الشعر منذ كان فتى رطب العود ، وعبر بالشعر عن خلجاته وانفعالاته وحى الساعة ، وعاش يتغنى ويغنى ، يطرب أهل الضاد برقيق النغم وجميل المعانى ، ولم نسمع أن ناجيا قدم طلبا للالتحاق بهذه المدرسة الشعرية أو تلك ، ولا عرفنا أنه كان يترسم فى شعره خطا مذهب معين من مذاهب الأدب ، وإنما عرفناه أديبا طليقا من كل مذهب ، يردد الشعر شجيا متى اهتزت أوتار العبقرية فيه دون أن يحفل أدنى احتفال بالحواجز التى يقيمها النقاد بين مدارس الأدب تفرقة للواحدة عن الأخرى .

وما يصدق على ناجى يصدق على غيره من الشعراء والأدباء ، فلعلى محمود طه اتجاهه الخاص فى الشعر ، ولمصطفى صادق الرافعى منحاه الخاص فى الكتابة والنقد ، ولمحمد الأسمر أسلوبه الذاتى فى النظم ، ولحسن كامل الصيرفى استقلاله الظاهر فى الشعر ، ولسيد قطب طريقته التى يتميز بها النقد الأدبى . وهؤلاء جميعا وغيرهم من الكتاب والشعراء يظلمون ظلماً كبيرا بإدراجهم تحت مذهب معين أو مدرسة معينة ، لأن التمذهب لم يكن فى يوم من الأيام هدف واحد من الأدباء (١) .

وكذلك ينبغى أن يقال فى كل أديب عربى ، وفى كل أديب غير عربى أيضاً ؛ وإلا كان الأدب ضربا من الصناعة والتعمل ، لا صورة تعكس تجربة الأديب ، وتبرز عبقريته وإحساسه وثقافته .

---

(١) قضايا الفكر فى الأدب المعاصر : ص ٥٩ .

الخاتمة

كان لا بد أن ينتهى هذا البحث إلى غاية ، وأن يكون للقلم حد ينتهى إليه ويقف عنده ، بعد هذه الجولة التى نحسبها قد طالت بين هذه التيارات المتضاربة والمسالك المتشعبة التى خاض فيها نقدنا الحديث ، والتى نرجو أن تكون هذه الدراسة قد ألمت بأهم مناحيها وسائر اتجاهاتها .

والسؤال الذى يدور فى الأذهان الآن هو : هل استطاع النقد الأدبى المعاصر أن يقيم لنفسه صرحاً متميزا ينهض على دعائم ثابتة ، وأن تكون له معالم واضحة مستقلة يتميز بها ؟ أوبعبارة أخرى : هل نستطيع أن نقول مطمئنين إن المحدثين أو المعاصرين من نقادنا استطاعوا أن يكونوا نظريات جديدة فى الفن الأدبى تعدّل بمقتضاها منهج دراستهم للأدب ، أو تغيرت نظرتهم إليه فى ضوء تلك النظريات الجديدة ؟.

والجواب على هذا السؤال كما يبدو من الأشواط التى قطعتها هذه الدراسة ومن الآراء المبثوثة فى تضاعيفها أن هذا النقد استمر يستمد مادته من نظريات كثيرة ، وبعض هذه النظريات يرجع إلى أصول ونظريات عربية قديمة ، وبعضها يستند إلى نظريات قديمة أيضا مما كان عند اليونان منذ شرع أرسطو لفن الشعر وفن الخطابة ، أو إلى نظريات حديثة مستوردة من الشرق أو من الغرب .

ولا بأس ، من وجهة نظرنا ، فى هذا الاستمداد من هذه الينابيع أو تلك ، فإن هذا الاستمداد يؤكد لنا وحدة الأصل فى الفن الأدبى فى كل لغة من اللغات ، وهو التعبير الجميل عن حاجات النفس والعقل ، وعن العواطف والمشاعر الإنسانية .

فأكثر النظريات التى طبقها النقد المعاصر على الأدب العربى يرتكز أكثرها أو يحوم حول ما ابتكره الأقدمون من أصول لدراسة ذلك الأدب

فالكلام فى شكل العمل الأدبى ومحتواه، والخلاف حول لفظه ومعناه، وعلى هدفه ورسالته، وعلى علاقته بالفن والحياة أو بصاحبه ومجتمعه، والخلاف بين النقاد المحدثين حول هذه القضايا إنما هو صورة مصغرة أو مكبرة لكثير من وجهات النظر عند السابقين عند من ينعم النظر فى أصول النقد القديم ونظرياته ومناهجه.

والجديد الذى يحسب لهذا العصر فى هذا المجال هو ما يتصل بطبيعته، وما يمثل الإنسان الجديد المتفاعل مع الحياة الجديدة، والمتأثر بمختلف القيم التى أصابها شىء من التعديل أو التوضيح فى مفهوماتها وحقائقها. ومن ثم كانت طبيعة هذا العصر تنزع نحو التحرر والثورة على مختلف القيود التى تحد من حرية الإنسان وحقه فى الحياة.

وقد وجدنا فى هذا العصر أصداء لتلك الثورة وذلك النزوع إلى التحرر فى كثير من قضايا الأدب والنقد، إما على أيدى بعض الأدباء الذين تحرروا فى أعمالهم الأدبية من تلك القيود، وإما على أيدى النقاد الذين رسموا لهم طريق التحرر والخروج على التقاليد، أو ساندوهم فى نزعاتهم التحررية، ومظاهر ذلك كثيرة فى ثنايا هذه الدراسة فى أغراض الأدب وفنونه، وفى لغته وعبارته، وفى شكله وصورته. وكثير من تلك الآراء الجديدة يتسم بالصدق والجودة التى يمجد بها النقد المعاصر، وفى بعضها ضعف وتهافت يترك تقديره وتقدير مستقبله من حيث الرسوخ أو التلاشى لمستقبل الأيام، أو مستقبل الأذواق الفنية فيها.

ومن الجديد الذى يلحظ فى الحياة النقدية الحديثة ذلك التزاحم الملحوظ عند بعض المحدثين فى استعمال ألفاظ المصطلحات التى تتردد فى الكتابات النقدية الأجنبية، وتابع فى ترديدها نقدنا المعاصر، وحاول تطبيقها على الأدباء العرب أو على ألوان من نتاجهم.

وإذا كنت أعتقد أن هذه الظاهرة قليلة الجدوى، فإنى أعتقد أيضاً أنها ليست كثيرة الخطر على الحياة الأدبية أو على الحياة النقدية عندنا، فإن

الأمر هنا لا يعدو ترديد أسماء ومصطلحات ، وهذا الترديد فى ذاته لا ينفع ولا يضر فى كثير ، وإن كان يدل على منقصتين ، تتصل إحداهما بالفهم والتقدير ، وتتصل الأخرى بالخلق والطبع .

وأولى هاتين المنقصتين فقد المعرفة بطبيعة الفن الأدبى ، وطبيعة الاختلاف فيه بين الأمم والأجناس والأزمان ، وطبيعة أداة العمل الأدبى ، وهى اللغة ذات الخصائص المختلفة من أمة إلى أمة من حيث الاستجابة لدواعى الصياغة والتأليف ، ومن حيث الدلالة والإبانة . وهاتان الناحيتان تحتاجان إلى علم ومعرفة ، ثم إلى ذوق رفيع يدرك الفروق والخصائص والمزايا بين تعبير وتعبير ، فإيثار الغريب المجتلب على الأصيل المطبوع فرار من العلم إلى الجهل ، ومن الطبع إلى التكلف .

والمنقصة الأخرى تبدو فى ذلك الاتجاه إلى الرغبة فى الاستعلاء والنزعة إلى التطاول على الآخرين الذين قد ينفرون من استعمال هذه المصطلحات إذا وجدوا فى لغتهم ما يحل محلها ، وما يغنى غناءها . وقد يكون أولئك النافرون أعرف بهذه المصطلحات وأكثر فهما لحقائقها من أولئك الذين يكثرون منها ، ويبنون أكثر نقدهم عليها . فليس تحصيلها من مظانها الأصلية أو عن طريق ترجمتها ونقلها أمراً بعيد المنال ، ولكنهم لا يستعملونها فى كتاباتهم فراراً من مظنة الدعوى والتكلف ، ولأنهم يرون أن النظر فى الأعمال الأدبية لا يتجاوز هذه الحقائق ، وهى أن الفن الأدبى إما أن يكون ملتزماً للأصول والتقاليد المعروفة عند أعلامه التاريخيين ، وإما أن يكون فى بعض نواحيه خروج على تلك القواعد والمثل المأثورة إلى مثل جديدة ، فاللجوء إلى الأسماء والمصطلحات الغريبة لا يضيف إلى هذا الفن جديداً ، ولن يزيد أو ينقص من تقديره أو تأثيره أن يسمى اتجاه الأديب ومنحاه باسم عربى أو باسم أعجمى فى منطق الحق والإنصاف .

وأخشى ما أخشاه فى هذا المعرض أن يتسرب إلى وهم بعض القراء من هذه الكلمات أننا لا نرحب بالمعرفة الواسعة إلى أبعد مدى ، أو أننا نتنكر

لتحصيل الثقافات الإنسانية المتعددة الألوان ، أو للإفادة من كل ما تستطاع الإفادة منه فى دور البناء والتجديد الذى يعتمد على الوعى والمعرفة بمختلف القيم وسائر الاتجاهات الإنسانية ، وقد أفدنا ولا نزال نفيد منها الشىء الكثير فى مختلف نواحى نشاطنا ، وفى مقدمة ما أفدنا ثقافة نقدية غزيرة ، وإنما ينصبّ الكلام هنا على إغفال الصحيح الصالح ، وإهمال المقومات الأصيلة ، إيثاراً للبعيد على القريب من غير ضرورة للإيثار والتفضيل .

* * *

وربما كان هنا لك سؤال آخر يجول فى الأذهان وهو : هل استطاع النقد المعاصر أن يؤدى رسالته فى التقدير الصحيح للأعمال الأدبية التى تعرض لها ، ووضعها فى موضعها الصحيح بين آيات الفن الأدبى ؟ وهل استطاع أن يحقق غايته الكبرى من توجيه الأدب نحو أهدافه المثلى التى ينشدها ، وأن يكون معيناً حقا لجمهرة الأدباء ، يرسم لهم خير السبل لتحقيق غايتهم من الفن ؟

وقد يكون من العسير على الباحث أن يحدد الإجابة بعد دراسة هذه التيارات فى كلمة أو كلمتين ، وقد يتردد طويلا قبل الإجابة بالسلب أو بالإيجاب ، فعلى الرغم من أن بعض نقادنا قالوا كلمة الحق ، فأشادوا بما يستحق الإشادة ، وزيفوا الضعف والتردى فى كثير من ألوان الأدب ، ورسموا بنقدهم المنهج الواضح لمن يريدون الإفادة والتوجيه ، يبدو أن الهوى لا يزال طاغيا على الكثرة الكثيرة منهم ، بل ربما زاد طغيانه فى هذا الزمن الذى يدعو كل شىء فيه إلى التشبث بأذيال الموضوعية ، وربما كانت ذاتية المعاصرين أشد ضراوة من ذاتية القدماء. فكان ثناء وثناء ، ولكنه ثناء على الأسماء لا على الأعمال ، وكان قدح وإنكار ، ولكنه ينصب على الأشخاص أكثر مما يصيب الآثار ، فكل ما صدر عن فلان أو فلان هو آية الفن فى أروع صوره ومثله ، وما صدر عن غيرهما فقد كل صلة بهذا الفن . وترى هنا النقص المستولى على البشر فى تمجيد ما لا يستحق تمجيداً ، وما ليس

صاحبه فى حاجة إلى التمجيد ، وإنما هو ضرب من الملق الرخيص . كما تراه فى انتقاص ما لا يوجب الانتقاص ، وما قد يكون صاحبه فى أمس الحاجة إلى التشجيع وفتح الطريق أمام بواكيره التى تبشر بمستقبل زاهر وحياة فنية خصبة . وليس ببعيد قصة « الهواء الأسود » التى كتبها الأستاذ أحمد رجب ، يعابث بها بعض محترفى النقد ، وقد نجحت حيلته وكشفت عن حقيقة الدوافع التى توجه هؤلاء النقاد ، فقد كتب مسرحية سماها « الهواء الأسود » ونسبها إلى المؤلف السويسرى « فردريك دورينمات » على أساس أنها من مسرح اللامعقول ، وانبرى النقاد معلنين الإعجاب البالغ بها باعتبار أن مؤلفها هو « دورينمات » فلما عرفوا بعد ذلك أن مؤلفها أديب مصرى عربى حقروها ، ولعنوا — كما يقول — سنسفيل جدوده ! ! . وكثير من نقادنا حينما يتناولون عملا أدبيا لا يخلصون الكلام له والبحث فيه ، بقدر ما يخلصون الحديث عن أنفسهم وعن عملهم وثقافتهم ، فلا يتحدثون عنه إلا بمقدار ما تملى مشاعرهم ، وما يوجههم إليه عقلهم الباطن .

ثم إن التفرغ لمزاولة فن النقد ضرورة لا مناص منها ، إذا أردنا أن نجد الناقد الواعى المتخصص الذى يهب فنه عقله ووقته ومعرفته وذوقه ، حتى يأخذ هذه الصناعة مأخذ الجد . أما تشعب الجهود بين العلوم والفنون والسياسة والاقتصاد والاجتماع فلست أراه محققا الغاية التى ترمى إليها صناعة النقد ، وهى صناعة التقويم والتوجيه ، ولها أخطر الرسالات وأبعدها أثراً فى حياة الأمة ، فهنالك موارد للثقافة ينبغى أن يتحلى بها الناقد الأدبى ويستعين بها على فنه ، ولا يستطيع أن يدعى المعرفة العميقة بكل هذه الجهات وأسرارها — بحيث يصلح أن يكون صاحب رأى فيها ، وصاحب كلمة مسموعة محترمة — رجل رشيد .

بل إن النقد الأدبى نفسه فى حاجة ملحة إلى التخصص ، فإن لكل فن من فنون الأدب خصائصه وأسراره وأصوله وتاريخه ، وكذلك ينبغى أن يكون لفن الشعر نقاده العارفون بأسراره وخصائصه ، والواقفون على تاريخه واتجاهاته ، ومبعث التأثير به والإجادة فيه ، وكذلك ينبغى أن يكون لكل

فن من سائر فنون الأدب كالمقالة والخطبة والقصة والمسرحية نقاده المختصون. وإذا كان الشاعر لا يستطيع أن يكون صاحب مقال أو خطيبا أو قاصاً، ولا يستطيع القاص أن يكون شاعراً أو خطيبا، فكذلك الناقد ينبغي أن يتخير من هذه الفنون ما هو أعرف به، لأن خصائص النقد وطبيعته تنبع من خصائص الفن الأدبي وتقبس منها.

والمأمول أن يقدر هذه الأمور، وأن ينهض بهذه الآمال جيل مؤمن بلغته وأمته وقوميته، ليعود للحياة الأدبية ازدهارها فى عهد النور واليقظة، حتى تساير الحياة الأدبية ركب العروبة الراكض فى طريق المجد.

٨ / ٨ / ١٩٦٣ بدوى أحمد طبانه

اعتذار واستدراك

(١) نعتذر للقارىء عن هنوات فى الطباعة لا يخفى صوابها على قارىء مثل هذا البحث.

(٢) ونعتذر عن أخطاء فى بعض الاستعمالات اللغوية فيما تمثلنا به من النصوص النقدية، ولم يكن من حقنا تصحيحها أو التصرف فيها.

(٣) يرجى الاستغناء عن الأسطر ١٦ و ١٧ و ١٨ من الصفحة ١٧ لتكرارها.

(٤) فى السطر ١٣ من الصفحة ٢٨٨ تقرأ العبارة هكذا :

« حتى أن أكثر الباحثين يرجعون إليهم هذا التحرر الجديد.. »

(٥) وردت فى السطر التاسع من الصفحة ٤١٢ كلمة « الابتداعى » وصوابها « الاتباعى ».

والعصمة لله وحده...

مراجع الدراسة

١ — ابن الرومى — حياته من شعره : عباس محمود العقاد
٢ — أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية :
الدكتور بدوى طبانه
٣ — الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى
٤ — الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين :
الأب لويس شيخو
٥ — الأدب الشعبى : أحمد رشدى صالح
٦ — الأدب المقارن : الدكتور محمد غنيمى هلال
٧ - الأدب المقارن : نجيب العقيق
٨ — أدب المهجر : عيسى الناعورى
٩ — آراء فى الشعر والقصة : خضر الولى
١٠ — أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى
١١ — أسس النقد الأدبى عند العرب : الدكتور أحمد أحمد بدوى
١٢ — الأسلوب : أحمد الشايب
١٣ — أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب
١٤ — أغانى أبى شادى : الدكتور أحمد زكى أبو شادى
١٥ — الأقصوصة فى الأدب العربى الحديث :
الدكتور عبد العزيز عبد المجيد
١٦ — ألوان : الدكتو طه حسين
١٧ — البدائع : الدكتور زكى مبارك
١٨ — بعد الأعاصير : عباس محمود العقاد
١٩ — البلاغة العصرية واللغة العربية : سلامه موسى

٢٠ — البيان العربى : الدكتور بدوى طبانه
٢١ — البيان والتبين : أبو عثمان الجاحظ بتحقيق عبد السلام هارون
٢٢ — تاريخ آداب اللغة العربية فى العصر العباسى: أحمد الاسكندرى
٢٣ — تاريخ الإمام الشيخ محمد عبده : رشيد رضا
٢٤ — تاريخ النقد الأدبى عند العرب : طه أحمد ابراهيم
٢٥ — توفيق الحكيم الفنان الحائر : إسماعيل أدهم
٢٦ — تيارات أدبية بين الشرق والغرب : الدكتور إبراهيم سلامة
٢٧ — ثورة الأدب : الدكتور محمد حسين هيكل
٢٨ — جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث : عبد العزيز الدسوقى
٢٩ — الحاشية الكبرى : الدمنهورى
٣٠ — حافظ وشوقى : حسن كامل الصيرفى
٣١ — حافظ وشوقى : الدكتور طه حسين
٣٢ — حديث الأربعاء : الدكتور طه حسين
٣٣ — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية :
الدكتور محمد غنيمى هلال
٣٤ — الحيوان : أبو عثمان الجاحظ
٣٥ — خطوات فى سبيل النقد : يحي حقى
٣٦ — دراسات فى نقد الأدب العربى : الدكتور بدوى طبانه
٣٧ — دروس فى تاريخ آداب اللغة العربية : معروف الرصافى
٣٨ — دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات
٣٩ — دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى
٤٠ — الديوان : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى
٤١ — ديوان حافظ : حافظ إبراهيم
٤٢ — ديوان الرصافى : معروف الرصافى

٤٣ — ديوان الشبيبي : محمد رضا الشبيبي
٤٤ — ديوان شكرى : عبد الرحمن شكرى
٤٥ — ديوان شوقى (الشوقيات) : أحمد شوقى
٤٦ — ديوان المازنى : إبراهيم عبد القادر المازنى
٤٧ — رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى ، بتحقيق كامل كيلانى
٤٨ — الرمزية فى الأدب العربى : الدكتور درويش الجندى
٤٩ — رواد الشعر الحديث : الدكتور مختار الوكيل
٥٠ — رواية قمبيز فى الميزان : عباس محمود العقاد
٥١ — رواية مصر الجديدة : فرح أنطون
٥٢ — الزهاوى وديوانه المفقود : هلال ناجى
٥٣ — السرقات الأدبية : الدكتور بدوى طبانه
٥٤ — شعر الثورة فى الميزان : الدكتور أحمد أحمد بدوى
٥٥ — الشعر المصرى بعد شوقى : الدكتور محمد مندور
٥٦ — الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث :
مصطفى عبد اللطيف السحرتى
٥٧ — شعراء مجددون : مصطفى عبد اللطيف السحرتى
٥٨ — شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : عباس محمود العقاد
٥٩ — شعراء معاصرون : مصطفى السحرتى ، هلال ناجى
٦٠ — شوقى شاعر العصر الحديث : الدكتور شوقى ضيف
٦١ — شيوخ الأدب الحديث : حبيب زحلاوى
٦٢ — الصناعتين : أبو هلال العسكرى
٦٣ — ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد :
الدكتور محمد زغلول سلام
٦٤ — عبد القاهر الجرجانى : الدكتور أحمد أحمد بدوى

٦٥ — عثرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية :
محمد عبد الباسط بركات
٦٦ — علم البيان : الدكتور بدوى طبانه
٦٧ — على السفود : مصطفى صادق الرافعى
٦٨ — عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى
٦٩ — الغربال : ميخائيل نعيمة
٧٠ — فصول فى الأدب والنقد : الدكتور طه حسين
٧١ — فصول من النقد عند العقاد : محمد خليفة التونسى
٧٢ — فلسفة الجمال : جاريت — ترجمة عبد الحميد يونس ، ورمزى يسى ، وعثمان نويه
٧٣ — فن الشعر لأرسطاليس : ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى
٧٤ — فن القصص : محمود تيمور
٧٥ — فن القصة : الدكتور محمد يوسف نجم
٧٦ — الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث: محمود حامد شوكت
٧٧ — فن المقالة الأدبية : الدكتور محمد عوض محمد
٧٨ — فى الأدب الحديث : عمر الدسوقى
٧٩ — فى الأدب المعاصر : الدكتور عبد القادر القط
٨٠ — فى الأدب والنقد : الدكتور محمد مندور
٨١ — فى أصول الأدب : أحمد حسن الزيات
٨٢ — الميزان الجديد : الدكتور محمد مندور
٨٣ — قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : الدكتور بدوى طبانه
٨٤ — القصص فى الأدب العراقى الحديث : عبد القادر حسن الأمين
٨٥ — القصة العراقية قديماً وحديثاً : جعفر الخليلى
٨٦ — القصة فى الأدب العربى الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم
٨٧ — القصة فى سورية : شاكر مصطفى

٨٨ — قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة
٨٩ — قضايا الفكر فى الأدب المعاصر : وديع فلسطين
٩٠ — قواعد النقد الأدبى : لاسل أبر كرومبى ،
ترجمة الدكتور محمد عوض
٩١ — القومية والاشتراكية فى شعر الرصافى : هلال ناجى
٩٢ — قيم جديدة : الدكتورة عائشة عبد الرحمن
٩٣ — اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد
٩٤ — المثل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ،
بتحقيق الدكتور أحمد الحوفى ، والدكتور بدوى طبانه
٩٥ — المجمل فى فلسفة الفن : بندتو كروتشه —
ترجمة الدكتور سامى الدروبى
٩٦ — محمد فريد : عبد الرحمن الرافعى
٩٧ — المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : الدكتور محمد غنيمى هلال
٩٨ — المذاهب الأدبية : الدكتور ماهر حسن فهمى
٩٩ — مسرحيات شوقى : الدكتور محمد مندور
١٠٠ — المسرحية : عمر الدسوقى
١٠١ — المسرحية فى الأدب العربى الحديث : الدكتور محمد يوسف نجم
١٠٢ — مطالعات فى الكتب والحياة : عباس محمود العقاد
١٠٣ — المعارك الأدبية : أنور الجندى
١٠٤ — معروف الرصافى : الدكتور بدوى طبانه
١٠٥ — المقــدمة : عبد الرحمن بن خلدون
١٠٦ — من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده :
محمد خلف الله أحمد
١٠٧ — منهج البحث فى تاريخ الآداب : لانسون
ترجمة الدكتور محمد مندور

١٠٨ — الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي
١٠٩ — موسيقى الشعر : الدكتور إبراهيم أنيس
١١٠ — النقد الأدبي : أحمد أمين
١١١ — النقد الأدبي — أصوله ومناهجه : سيد قطب
١١٢ — النقد الأدبي من خلال تجاربي : مصطفى عبد الحليم السحرتي
١١٣ — النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ستانلي هايمن — ترجمة الدكتور إحسان عباس ، والدكتور محمد يوسف نجم
١١٤ — نقد الشعر : قدامة بن جعفر
١١٥ — نقد الشعر في الأدب العربي : نسيب عازار
١١٦ — النقد المنهجي عند العرب : الدكتور محمد مندور
١١٧ — يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم
١١٨ — يسألونك : عباس محمود العقاد

الصحف والمجلات

الأخبار ـ أخبار اليوم ـ الآداب ـ الأديب ـ الأهرام ـ البلاغ ـ الثقافة ـ الجمهورية ـ الجهاد ـ الرسالة ـ السياسة الأسبوعية ـ العالم العربي ـ العصور ـ القافلة ـ كوكب الشرق ـ الكواكب ـ المصور ـ المقتطف ـ منبر الإسلام ـ الهلال...

فهرس الأعلام

(ا)

إبراهيم أنيس ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٨١

إبراهيم زكى ١٧٦

إبراهيم سلامة ١١٢

إبراهيم عبدالقادر المازنى ١٦ ، ٦٠ ، ٧٦ ، ١٢٥ ، ١٦٢، ١٦٣، ١٧٦ ، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٣٥٤، ٣٥٥ ، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠

إبراهيم المصرى ١٦ ، ١٦١

إبراهيم ناجى ٧٨ ، ٤١٥

أيمن ٣٧٢

ابن أبى إسحاق ١٢٧

ابن أبى ربيعة ١٧٢

ابن الأثير ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٩ ، ١٧٩، ٢٣٥، ٣٩٣ ، ٣٩٥

ابن جنى ٣٤

ابن خالويه ١٠٣

ابن الخشاب البغدادى ٢٣٩

ابن خفاجة ٣٤٣

ابن خلدون ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧

ابن خلكان ١٠٦

ابن رشيق القيروانى ٤

ابن الرومى ٤٨ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ٢٦٠، ٢٦٣، ٣٤٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ ، ٤٠٠

ابن الزيات ٢٠٣

ابن سلام ١٠٩

ابن سنان الخفاجى ٤

ابن طباطبا ٣٩٢

ابن العميد ٣٣ ، ٢٠٣ ، ٣١٦

ابن قتيبة ١٠٩ ، ١١٩ ، ٣٨٥ ، ٣٩١

ابن المعتز ٦٣ ، ٣٤٣

ابن المقفع ٣٣ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥

ابن نباتة ٣٤٣

ابن النبيه ٣٦٤

أبو تمام ٣٣ ، ٢٦٢

أبو الحسن الأنبارى ٣٦٣

أبو طاهر ٣٦٣

أبو العلاء ٣٣ ، ٤٨، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٢٦، ٣٣٩، ٣٤٠ ، ٣٦٤

أبو على الفارسى ١٠٣

أبو الفرج الأصفهانى ٤٨ ، ٢٠٣

أبو القاسم الشابى ٧٨ ، ١٧٣ ، ٤١٣

أبو مسلم الخراسانى ١١٢

أبو نواس١١٣ ، ١٤١،١٥٩،١٧٢

أبو هلال العسكرى ٣٣، ٤٨ ، ١٠٩
١١٠، ١٨٢، ٢٥٨ ، ٢٦٥ ، ٣٣٤
٣٣٥ ، ٣٩٠

إحسان عباس ٢٢

إحسان عبد القدوس ١٦

أحمد أحمد بدوى ١٠٩ ، ١١١، ١٧٥

أحمد الاسكندرى ٢٧٥

أحمد أمين ٧٧ ، ١١٩ ، ١٢٤ ،
١٢٦، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣ ،
٢١٠ ، ٣٤٤، ٣٦٢

أحمد حسن الزيات
١٩ ، ٥٧ ، ١٢٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧
٤٠٦، ٤٠٧ ، ٤٠٩

أحمد رجب ٤١٩

أحمد رشدى صالح ٢٣٧ ، ٢٣٨ ،
٢٤٠ ، ٢٤٣

أحمد زكى أبو شادى ٥٩ ، ٧٨ ،
٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٩٠ ، ١٧٣ ،
١٧٤، ١٧٥ ، ٢٤٤، ٤١٢ ، ٤١٣

أحمد الشايب ١٠٨ ، ١٢٠ ، ١٢١
١٧١ ، ١٧٢ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ،
٢٤٠ ، ٣٢٤٢ ، ٢٤

أحمد شوقى ١٤، ٤٦، ٦٠، ٧٧، ٨١،
٨٦، ٨٧ ، ٩٦، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩

١٠٠، ١٠١، ١٤١، ١٤٣ ، ٢١٢ ،
٢٣٥، ٢٥٨، ٢٧٠ ، ٢٨٢، ٢٨٤،
٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠، ٣٤٢
٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩، ٣٥٠ ، ٣٦٣،
٣٦٤، ٣٦٥ ، ٣٩٥ ، ٣٩٧، ٤٠٠

أحمد عبد المعطى حجازى ٢٤٨

أحمد نسيم ١٤١

الأحنف ١١٧

الأخفش ٢٧٦

آداموف ٣٦٩ ، ٣٧٤

أديسون ٣٥٤ ، ٣٥٦

أرتز ٩٦

أرسطو ٤١ ، ١٠٢ ، ١١٧ ، ١٢٥،
٣٠٢، ٣٢١ ، ٣٢٢، ٣٦٢، ٣٧٧ ،
٣٨٧، ٣٨٨ ، ٣٨٩، ٣٩٥، ٤٠٠

آرمسترونج ٤٠

إسماعيل أدهم ٢٢٣

إسماعيل صبرى ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨، ٤٣

إسماعيل مظهر ٥٩ ، ٣٥٠

الأصمعى ٨٤

الأعشى ٣٣٥

أ . ف . جاريت ٣٥

أفلاطون ٣٥ ، ٢٦٥

ألبير أديب ٤٠٧

البرتومورافيا ٣٧٨

ألفة الأدابى ١٦

الياس فرحات ٢٩٠
الياس قنصل ٤١٢
إليوت ٣٦ ، ٤١ ، ٤٥
إما بوفارى ١١٧
أمبسن ٤٨
الآمدى ٣٣ ، ١٠٩
امرؤ القيس ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ٢٧٤ ، ٣٥٨ ، ٣٩٠ ، ٣٩٤
الأمين ٨١
أمين الريحانى ١٧ ، ٣٠ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥
أمين مرسى ٣٥٦
أمين نخلة ١٦٨ ، ١٦٩ ، ٤٠٩
أناتول فرانس ١٠٥ ، ١٦٧
أنا كارنينا ١١٧
أنبادقليس ٣٦٢
أنجوس ويلسون ٣٦
أنسى الحاج ٣٢٩
أنور الجندى ١٧٥
أنور شاءول ١٧
أنيس منصور ٣٧٠
أودوسوس ٣٨٧
أوجست كونت ٧٦
أوروس ١٠١
أوسكار وايلد ٣٦٧
إيفواندريتش ٣٣٢
ايليا أبو ماضى ١٧٦ ، ٢٥١ ، ٣١٣
البحترى ٣٣ ، ١٤٦ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣
بدر شاكر السياب ٢٤٧ ، ٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٣٠٥ ، ٣٠٨

(ب)

بديع الزمان ١١٨ ، ٢٠٣
بديع حقى ١٦
برادلى ٤٥
برخت ٣٧٤
برك ١١٩
برنارد شو ١٥٤ ، ٣٧٢
بروكس ٤١
بروكلمن ٤١١
بشارة الخورى ٢٤٥
بشار ١١٢ ، ١١٣
بشر فارس ٤٠٧
بشير الشهابى ١٣٥
بطرس البستانى ١٧٨
بطرس كرامة ١٣٥
بلاكمور ٤٠
بلند الحيدرى ٩٠ ، ٢٥٥
البهاء زهير ٣٦٥
بوتستانى ٣٦٩
بول بورجيه ٩٥
بيراندللو ٣٧٢ ، ٣٧٩

بيرنز ٣٥٩
بيرون ٣٥٧
بيكاسو ٣٧٤
بيكت
٣٦٩ ، ٣٧٤ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩

(ت)

تشيكوف ٩٦
توفيق الحكيم ١٥ ، ١٦ ، ٢٥ ، ٨٦ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٩٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣٠ ، ٣٦٨ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ٣٨١
توفيق دياب ١٦٦ ، ١٦٧
توفيق صايغ ٣٢٨
توفيق يوسف عواد ١٧
توماس هاردى ٣٦
تولستوى ١٥٠ ، ١٥٤
التيجانى بشير ٧٨
تينسون ٣٥٦

(ج)

الجاحظ ٣٣ ، ٤٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٧١ ، ١٨٢ ، ٢٠٣ ، ٢٥٨ ، ٢٦٥ ، ٣٤١
چان چينيه ٣٦٩
جب ٤١١
جبران خليل جبران ١٧ ، ١٣٩ ، ٢٥١ ، ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥
جرجى زيدان ١٦
جعفر الخليلى ١٧ ، ١٠١
جلال الخياط ٣٠٨
جلبرت موراى ٣٩٩
جليله رضا ٧٨
جميل صدقى الزهاوى ١٣٩ ، ١٧٣ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ، ٢٩٣ ، ٣٩٨
جيمس فريزر ٢٣٧
الجواهرى ٤١٢
جورج دى هامل ٢٢٥
جورج سانتيانا ٣٤١
جورج صيدح ١٧٣ ، ٤٠٩
چين أوستن ٣٦

(ح)

الحاتمى ٣٩١
حافظ إبراهيم ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٤١ ، ١٤٧ ، ١٧٣ ، ٢٧٠ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠
حافظ محمود ١٧٠
حبيب ثابت ١٧٦
حبيب جاماتى ١٦
حبيب زحلاوى ٣٥٨ ، ٣٦٠ ، ٤٠٩
الحجاج بن يوسف الثقفى ٣٣ ، ١١٧
الحريرى ١١٨
حسن الجواهرى ٩١
حسن كامل الصيرفى ٩١ ، ١٧٦ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٤١٥
حسيب الكيالى ١٦
حسين عفيف ٢٨١
حفنى ناصف ١٨٦ ، ١٤٣

(خ)

خالد الجرنوسى ٩١
خزامى صبرى ٣٢٥
خضر الولى ٣٠٨
خلف شوقى الداودى ١٧
الخليل بن أحمد ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٧، ٣٠٢، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤
خليل بيدس ١٧
خليل شيبوب ٤١٢
خليل مطران ٧٨، ٨٥، ٩٠، ١٧٥، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠١، ٤٠١
خليل الهنداوى ١٦
الخوارزمى ٢٠٣

(د)

دانت ١٠٤، ١٨٥
داود سلوم ٩١
درويش الجندى ١٢٤
دعبل الخزاعى ١٤٠
ديستوفسكى ٩٦، ١٦٧، ٢٣٠
ديكنز ٩٥

(ذ)

ذو الأصبع العدوانى ٣٧٧

(ر)

راسين ٩٧
الراعى ٣٣٤
ريتشاردز ٤٠، ٤٥
رجاء النقاش ٧١، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٢٧، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨
رشاد دارغوث ١٧
رشاد رشدى ٦١، ٦٢، ٦٣
رشيد أيوب ١٧٦، ٤١٢
رشيد معلوف ١٧٣
رمزى يسى ٣٥
رؤبة ٣٩١
روجيه دى ليل ١٣٦
روسو ١٥٥
روم لاندو ١١٧
رئيف الخورى ١٧
زكى قنصل ٤٠٩

(ز)

زكى مبارك ٥٩، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٥١
زكى نجيب محمود ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٥
زهير ٣٣٤
زياد بن أبيه ٣٣

(س)

ساجان ٤٧
سامى الكيالى ١٦
سانتسبرى ١٢٤
ستانلى هايمن ٢٢، ٤١
سعد دعبيس ٩١
سعيد عبده ١٦
سعيد العريان ١٦
سعيد عقل ١٥٧، ٤٠٦
سلامة موسى ١٤٨، ١٤٩، ١٦٧، ٢٠٧
سلفستر بونار ١٠٥
سليم البستانى ١٧
سليمان الشاوى ١٣٥

سليمان العيسى ٣١٠
سليمان فيضى ١٧
سميرة عزام ١٧
سهيل إدريس ١٧
سيد أحمد الحردلو ٩١
سيد قطب ١٢٢، ١٢٤، ٢٥٨، ٤١٥

(ش)

شاتوبريان ٢٦٥
شاكر مصطفى ١٧، ١٠١
شفيق معلوف ٢٩١
الشبيبى = محمد رضا
الشريف الرضى ٣٦٥
شكر الله الجر ٤١٢
شكسبير ٩٧، ٩٨، ١٠١، ١٢٩، ١٨٥
٣٥٤، ٣٥٦
شكيب أرسلان ٢٠٧، ٢٠٩
شكيب الجابرى ١٦
شلى ٣٥٤، ٣٥٦، ٣٥٩
الشنفرى ١١٧
شوقى ضيف ٩٦، ٩٩، ١١٠

(ص)

الصاحب بن عباد ٣٣
صالح جودت ١٧٤، ٢٨٨، ٣٣١
٣٣٢، ٤١٢
صبحى أبو غنيمة ١٦
صفاء الحيدرى ٩١
صفى الدين ٣٤٣
صلاح الدين المنجد ١٦
صلاح ذهنى ١٦
صلاح عبد الصبور ٣٠٤

(ض)

ضياء الدين الدخيلى ٤١٢

(ط)

طانيوس عبده ١٧
طرفة بن العبد ٣٥٨
طه أحمد إبراهيم ١٠٨
طه الحاجرى ١١٠
طه حسين ١٥، ١٦، ٤١، ٤٩
٥٣، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٧٣، ٧٤،
٧٦، ٨١، ٨٤، ٨٦، ١٠٢، ١٠٣
١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١١٩، ١٢٥
١٤١، ١٨٩، ١٩١، ١٩٢، ١٩٤
١٩٥، ١٩٧، ١٩٨، ٢٠٤، ٢١٠
٢٧٠، ٢٩٩، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٤٣
٣٤٤، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٩٩
طه عبد الحميد الوكيل ١٩١، ١٩٣
١٩٤، ١٩٥

(ع)

عاتكة الخزرجى ٣١٣
عامر بن عبد قيس ٣٤١
عايدة مطرجى إدريس ٣٠٢
عائشة التيمورية ٨٧
عائشة عبد الرحمن ١١٠، ٣٢٠، ٣٢١
عباد القزاز ٢٧٧
عباس محمود العقاد ١٦، ٤٦، ٤٧، ٤٩
٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩،
٦٠، ٧٦، ٧٧، ٨٦، ٨٧، ٩٠،

٩٣ ، ٩٩ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١١٧ ،
١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٥ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ،
١٤٤ ، ١٤٩ ، ١٦٢ ، ١٧٦ ، ٢٠١ ،
٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢٧٩
٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٩٣ ، ٢٩٤
٢٩٥ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٣٣٨
٣٣٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٦١ ، ٣٦٢
٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ،
٣٦٨ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٥ ، ٣٩٥ ،
٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٩ ، ٤٠٠ ،
٤٠٩ ، ٤١١

عبد الحميد بن يحيى ٣٣ ، ٢٠٣
عبد الحميد العبادى ٣٥٧
عبد الحميد يونس ٣٥
عبد الخالق فريد ٩١
عبد الرازق عبد الواحد ٢٥٥
عبد الرحمن بدوى ٣٦٢ ، ٣٨٨
عبد الرحمن بن عبيد الله القس ٣٣٦
عبد الرحمن الرافعى ١٣٨
عبد الرحمن الشرقاوى ٣٠٤
عبد الرحمن شعيب ١١٠
عبد الرحمن شكرى ٧٧ ، ٩٠ ، ٩١ ،
٢٩٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥
٣٥٦ ، ٣٥٨

عبد الرحمن صدقى ٣٣٢
عبد السلام العجيلى ١٦
عبد العزيز البشرى ١٩٨ ، ١٩٩ ،
٢٠٠ ، ٢٠١
عبد العزيز الدسوقى ٢٨١ ، ٤٠١
عبد العزيز عبد المجيد ١٠١

عبد العزيز عتيق ٩١ ، ٩٢ ، ٢٥٧ ،
٢٥٨
عبد العظيم أنيس ٣٩٩
عبد القادر حسن الأمين ١٠١
عبد القادر القط ٦٦ ، ٧١ ، ٢٢٧
٢٢٨
عبد القاهر الجرجانى ٣٣ ، ٤٨ ،
١١٤ ، ١١٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢٠٤ ،
٢٦٠ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥

عبد القادر المغربى ١٣٩
عبد ربه = أحمد بن عبد ربه ٢٧٧
عبد الله بن أبى إسحق الحضرمى ١٢٧
عبد الله بن سالم ٣٩١
عبد الله بن محمد المروانى ٢٧٦
عبد الله فكرى ٨٦
عبد الله النديم ٨٦
عبد المجيد لطفى ١٧
عبد المعطى حجازى = أحمد
عبد الهادى محبوبة ٩٣
عبد الوهاب البياتى ٢٤٦ ، ٢٤٧
٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨
عبده بدوى ٩١
عروة بن الورد ٣٩٠
عضد الدولة ٣٦٣
عقبة بن رؤبة ٣٩١
عثمان جلال ٨٦
عثمان نويه ٣٥

عزيز أباظة ٢٢٨ ، ٣٠٤
على أبو النصر ١٣٥
على الجارم ٤١٢
على جليل الوردى ٩١
على خافى ١٦
على الفاياتى ١٣٦
على الطنطاوى ١٦
على الليثى ٨٦ ، ١٣٥
على محمد البجراوى ١٦٤ ، ١٦٦
٢٤٤
على هاشم رشيد ٩١
على محمود طه ١٧٤ ، ٢٥١ ، ٢٥٢
٢٥٨ ، ٢٨٧ ، ٤١٥
على يوسف ١٩٩
عمر أبو ريشة ١٦٩ ، ١٧٣
عمر بن لجأ ٣٩١
عمر الدسوقى ١٠١ ، ٢٢٤ ، ٣١٥
٣١٦
عنترة ١٠٠ ، ١١٧
العوضى الوكيل ١٦٩ ، ١٧٦
عيسى الناعورى ٢٨٨ ، ٢٨٩ ، ٢٩١

(غ)

غنطوس الرامى ١٦٩

(ف)

فاليرى ٤٥
فايد العمروسى ١٧٦ ، ٤١٢
فرجيل ٢٦٥
فرح أنطون ١٧ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤
فردريك دورينات ٤٢٠
الفرزدق ١٢٧ ، ٣٩٤
فرنسيس مراش ١٧
فلوبير ٢٦٥
فؤاد دوارة ٦٥ ، ٦٦
فؤاد الشايب ١٦
فوبييه ٣٧٤
فوزى المعلوف ٤١٢
ڤولتير ١٥٥
فيكتور هوجو ٨٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦
فيلدنج ٣٦

(ق)

قاسم الخطاط ١٧
القاضى الجرجانى ٣٣ ، ٣٤ ، ١٠٩ ، ١١٩
القاضى الفاضل ٣٣
قبلان مكرزل ١٧٣
قدامة بن جعفر ٣٣ ، ١٠٩ ، ١١٩
١٢٠ ، ١٦٠ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٩٠

(ك)

كارليل ٣٥٤ ، ٣٥٦
كاظم الأزرى ١٣٥
كاظم جواد ٩١
كافكا ٣٧٩
كامل الشناوى ٢٧٢ ، ٢٧٣
كامل كيلانى ١٠٦
كامل أمين ٩١ ، ١٦٩
كبلنج ٤١
كروتشه ١٢٠ ، ٣٤١
كمال الملاخ ٣٧٨
كمال ناصر ٩١
كمال نشأت ٩١
كمفهاير ٤١١

كنث بيرك ٤٠
كورنى ٩٧
كولردج ٢٧٩
كيتس ٣٥٦

(ل)

لاسل أبركرومبي ١١٩، ١٨٥، ٢٤٢
لامرتين ٨٨
لانسون ٥١
لسنج ٤٧
لطفى جمعة ١٦
لطفى الخولى ٦٥
لويس شيخو ٣١٣، ٣١٥
لويس عوض ٣٦، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٧٩، ٣٨٠
لويل ٣٥٦

(م)

مالك العامرى ٣٣٥
مارون عبود ١٧
مارى مكارثى ٣٧
مالارميه ٤٥، ٤٠٥
المأمون ٨١
ماهر حسن فهمى ١٢٤
مبارك إبراهيم ٣٦٧
المتنبى ٣٣، ٤٨، ٢٦٣، ٣٦٣
محمد إبراهيم هلال ١٤١
محمد الأسمر ٤١٢، ٤١٥
محمد حسين هيكل ١٦، ٦٠، ٢٠٥
محمد خلف الله ١١٩، ٢٧٩، ٢٤٦
محمد خليفه التونسى ٢٩٦
محمد رشاد راضى ١٦٩
محمد رضا الشبيبى ١٤٢
محمد زغلول سلام ٤١٠
محمد زكى الإبراشى ٥٨
محمد زكى عبد القادر ٢٣٢، ٢٣٣
محمد عبد الباسط بركات ١٢٨
محمد عبد الحليم عبد الله ١٦
محمد عبد الغنى حسن ٤٠٩
محمد عبد المطلب ٨٦
محمد عبد الملك ١٤٦
محمد عبده ١٣٨، ١٤١، ١٧٧، ١٧٨، ٢٧٠
محمد عثمان جلال ٨٦
محمد على أبو الذهب ١٠٠
محمد عوض محمد ١٨٥
محمد غلاب ٥٩
محمد غنيمى هلال ٧٠، ١١٥، ١٢٤، ١٢٥
محمد فريد
١٣٦، ١٣٨، ١٣٩، ٣٣٩
محمد فريد أبو حديد ١٠٢
محمد فهمى ٤١٢
محمد الماغوط ٣٢٥، ٣٢٧
محمد مندور ٥١، ٦١، ٦٢، ٦٣، ١٠٠، ١٠٩، ١٢٣، ١٢٦، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٩، ٣٣٢، ٤٠٩، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤
محمد النجار ١٠٦

محمد يوسف غرابة ١٦
محمد يوسف نجم ٢٢، ١٠١
محمود أبو الوفا ٧٨
محمود أحمد السيد ١٧
محمود البدوى ٧١
محمود تيمور ١٦ ، ٩٤ ، ٩٦، ١٠١
١٥٤ ، ١٥٦، ٢٠٦ ، ٢٠٧، ٢٢٥
٢٢٧
محمود حامد شوكت ١٠١
محمود الحبوبى ٤١٢
محمود حسن إسماعيل ٢٥١، ٢٥٢، ٢٨٧
محمود سامى البارودى ٨٤ ، ٨٥
٨٦ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ٣٣٨ ، ٤١٢
محمود السعدنى ٢٢٧
محمود طاهر لاشين ٩٥ ، ٩٦
محمود العالم ٣٩٩
محمود كامل ١٦
مختار الوكيل
٦٣ ، ٩٠ ، ١٧٤ ، ٤١٢
مسلم بن الوليد ٢٧٤ ، ٣٦٤
مصطفى صادق الرافعى
٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٧٧ ، ١٢٥ ،
١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٤، ١٩٥
١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٧، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ،
٣١٢ ، ٣١٣ ، ٣٦١ ، ٤١٥
مصطفى عبد اللطيف السحرتى ٧٨ ،
٩١ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٧٥، ٣١١
٤٠٨، ٤١١ ، ٤١٢
مصطفى علوة ٣٥٧
مصطفى كامل ٧٧ ، ١٢٧ ، ٣٦٣
٣٩٧ ، ٤٠٠
مصطفى ناصف ١١١

معاوية بن أبى سفيان ٤١٢
المعتصم بن صمادح ٢٧٧
معروف الأرناءوط ١٦
معروف الرصافى ٢٨ ، ١٣٩، ١٥٧
١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٧٢، ١٧٤، ١٨٦
٢١١ ، ٢١٢
معن بن زائدة ١١٧
مقدم بن معافر ٢٧٦
ملك عبد العزيز ٩١
المنفلوطى ١٦ ، ٧٧ ، ٢٠٧ ،
٢٠٨ ، ٢٥٨
منير العجلانى ١٦
ملكر يردى ڤوجيه ٣٦١ ، ٣٦٢
المهدى ١١٣
مهدى الخالصى ٢١٢
موسى الحسينى ١٧
المويلحى ١٦
ميخائيل نعيمة
١٧ ، ١٤٠ ، ١٧٦ ، ٢١٤
ميشيل عفلق ١٦
ملتن ١٨٥
ميلر ٤٨

(ن)

النابغة ٢٧٦
نازك الملائكة
١٧ ، ٤٣ ، ٩٢ ، ٢١٥ ، ٢١٦
٢١٨ ، ٢٢٠ ، ٢٤٥، ٢٤٩، ٢٥٣
٢٥٦ ، ٢٨٨ ، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠
٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥
٣٢٦ ، ٣٢٧

نجيب العقيق ١١٥ ، ١١٦
نجيب محفوظ ١٦
نديم نعيمة ٢٤ ، ١٥٧
نذير الحسامى ٤١٢
نسيب الاختيار ١٦
نسيب عازار ١١١
نسيب عريضة ٢٩٠
نزار قبانى ٢٤ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٩ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٨٨ ، ٣٣١
نقولا الترك ١٣٥
نعمان ماهر كنعانى ٩١
نورى السعيد ٢٩ ، ٣٠٠

(ه)

هاردى ٤٨
هازلت ٤٦ ، ٤٧
هربر صموئيل ٢٨
هلال ناجى ٩١ ، ١٤٤ ، ١٧٤ ، ٢٥٧
الهمشرى ٤١٢ ، ٤١٤
هنرى جيمس ٣٦
هود ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٩
هوراس ٢٦٥
هوميروس ١٨٥ ، ٢٦٥ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩
هينى ٤٧ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦

(و)

وداد سكاكينى ١٦
وديع فلسطين ٩٤ ، ٣١٦ ، ٤٠٩ ، ٤٠٥
ولسن ٤٠
وليم امبسون ٤٠
وليم كريسولد ٩٥
وردزورث ٢٧٩
ونترز ٤١
ويلز ٩٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦

(ى)

ياسين رفاعية ٣٠٣
يحيى حقى ٩٤
يوسف إدريس ٢٢٨
يوسف جوهر ١٦
يوسف السباعى ١٦
يوسف الشارونى ١٦ ، ٢٥ ، ٣٩
يوسف عز الدين ٩١
يوشع ٨١
يونسكو ٣٦٩ ، ٣٧٤ ، ٣٧٨ ، ٣٧٩

مباحث الكتاب

مقدمة . . . . ٣ — ١٢

أهداف البحث — منهجه — مصادره .

تمهيد . . . . ١٣ — ٢٢

النهضة الحديثة وأثرها فى الأدب ، فنون الأدب القديمة والمستحدثة ، القصة والشعر المسرحى ، عوامل نشاط الحركة الأدبية : الثقافة ، الطباعة ، الصحافة . . . فروع الدراسات الأدبية ، تداخلها ، النقد الأدبى ومجالاته الجديدة .

الفصل الأول : معوقات فى سبيل النقد

(٢٣ — ٧١)

غزارة الإنتاج الأدبى وتنوعه ، العناية بهذا النتاج ، هل عندنا مدارس أدبيـــة ؟ .

(١) اضطراب المفاهيم والقيم العامة (٢٧) :

هزات عنيفة ومعارك مع أعداء الحرية ، اضطراب فى الوسائل والغايات ، حيرة الأدباء وترددهم ، أثر ذلك فى تعدد الآراء وتباينها .

(٢) اختلاف الأعمال الأدبية (٣١) .

مظاهر هذه الاختلاف ، أثره فى النقد ، فقد المقياس الموحد .

(٣) تباين ثقافات النقاد (٣٢) :

(١) الثقافه العربية وتنوعها ، مثل قديم : ابن جنى وابن الأثير مع المتنبي ، فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب .

(٢) حملة الثقافة الأجنبية : مثلهم فى الفن الأدبى ، الاختلاف فى طبيعة الآداب ، الاختلاف فى تقدير الفنون أمر طبيعى ، رأى أفلاطون وجاريت ، منحى القصة الإنجليزية والقصة الأمريكية ، الخطر فى تحكيم المقاييس الأجنبية ، هل هناك وحدة ؟ ـ لماذا يؤخذ مقياس دون مقياس ؟ منزلة هذه الطبقة بين النقاد وأسبابها الحقيقية .

(٣) حملة الثقافة المشتركة : من يمثلهم ؟ التعقل والحكمة عند بعض نقاد الجيل الماضى ، أثر هذا التباين فى الحياة النقدية .

(٤) ذاتية النقد المعاصر (٥٠) :

بين الذاتية والموضوعية ، التأثرية مبدأ معترف به ، ذاتية المعاصرين ـ أثر السياسة والصحافة ، الإثارة ـ العقاد ينقد النقد ، العقاد وأعداؤه : الرافعى وكتابه ، اعتراف أخير بعظمة العقاد ، تناقض ، جملة من الحاقدين ـ شوقى وأعداؤه : العقاد والمازنى وطه حسين وهيكل ـ بين مندور ورشاد رشدى ـ أثر الذاتية فى تعويق حركة النقد ، عوامل أخرى : الأثرة ، الدعوى ، نقص الثقافة ، انعدام القيم الأخلاقية ـ أزمة النقد تخرج إلى الصحافة .

الفصل الثانى : اتجاهات النقد المعاصر

(٧٣—١٣٢)

اتجاه نحو الغايات الطبيعية على الرغم من المعوقات ، نهوض النقد المعاصر بعبئين : عبء البحث ، وعبء التجديد .

(١) البحث عن خصائص الأدب العربى ومميزاته الجوهرية .

(٢) الأدب الحديث هو المادة الأولى للنقد المعاصر : جهود المعاصرين فى تقويمه وتوجيهه : الديوان ، شعراء مجددون ، حافظ وشوقى ، شعراء مصر وبيئاتهم ، رواد الشعر الحديث ، قضايا الشعر المعاصر ـ فن القصة وفن المسرحية فى النقد المعاصر : فن القصص ، خطوات فى النقد ، شوقى شاعر العصر الحديث ، مسرحيات شوقى ، آثار أخرى فى القصة والمسرحية .

(٣) تقويم الأدب القديم على أسس جديدة : أبو العلاء وطه حسين ، العقاد وابن الرومى .

(٤) عودة إلى النقد العربى القديم ، دراسته تاريخيا ، استخراج نظرياته ومقاييسه .

(٥) دراسة التفاعل بين الأدب العربى والآداب الأجنبية، الأدب المقارن .

(٦) الموازنة بين الآداب العربية والآداب الأجنبية ، العقاد ، خلف الله . . .

(٧) تنظيم البحث فى النقد الأدبى وحصر قواعده وأصوله ونظرياته . المذاهب الأدبية ، الجانب النظرى والجانب التطبيق .

(٨) احتفاظ النقد بوظيفته الأولى ، سلامة التعبير ، هل كان النقد المعاصر كله نقداً بناء ؟

الفصل الثالث : نقد الأغراض الأدبية

(١٣٣ — ١٧٦)

أثر العصر فى تجديد المفاهيم ، ثورة على الأغراض القديمة ، نداء محمد فريد ، رسالة الأدب، آراء لمحمد عبده والزهاوى والمغربى والشبيبى وجبران ونعيمة وزكى مبارك والعقاد . . . دفاع عن فن المديح . تصويره لأحوال السياسة والاجتماع ، رأى للعقاد فى مدح المحدثين ، زكى مبارك يدافع عن المديح فى شعر القدماء ، هل عجز أدباؤنا عن وصف المخترعات الحديثة؟

الأدب والمعرفة : محاولة للقضاء على الخصائص والقيم التعبيرية ، سلامة موسى وبلاغة المنطق والأرقام ، دفاع العقاد عن العاطفة والحاجة إلى الفن الأدبى .

وظيفة الأدب فى الإصلاح الاجتماعى : معركة بين أحمد أمين وتوفيق الحكيم ، فن القصص والغايات الاجتماعية ، رأى محمود تيمور . المرأة فى شعر نزار قبانى ـ الأدب المكشوف ، حرية الأديب فى رأى قدامة ـ الفنية فى إجادة التعبير ـ الابتذال والكشف بين الأدباء والنقاد . دفاع

سلامة موسى عن الأدب المكشوف ، حملة العقاد على شيوع هذا اللون فى الأدب الأوربى ، آراء لإبراهيم المصرى والمازنى وتوفيق دياب والسحرتى . الرومانتيكية والأدب الجنسى ، التبذل فى الأغانى ، الأدب والأحداث الكبيرة فى الوطن العربى ، الأدب العربى والإنسان الجديد . القومية والاشتراكية .

الفصل الرابع : لغة الأدب

(١٧٧ — ٢٦٧)

أساليب الكتابة فى مطلع هـذا العصر ـ العبارة وقيمتها فى الأعمال الأدبية ، رأى الجاحظ فى اللفظ ورأى عبدالقاهر فى المعنى، تحقيق الخلاف بين الرأيين ، حاجة التجارب القوية إلى تعبير أقوى ، العبارة من أسباب خلود الأدب ، الأدب الهادف ، اللغة الأدبية ومقتضيات العصر ، الرافعى وطه حسين ، اللغة الوسطى ، الصحة والابتذال ، حملة زكى مبارك على البشرى ، تجديد اللغة فى رأى العقاد وهيكل ، حملة على الأسلوب الفنى ، حملة سلامة موسى على الرافعى والمنفلوطى وشكيب أرسلان ، أدب الفقاقيع ، شوقى وكثرة التجوز فى مسرحياته ، إهمال النقد اللغوى عند اللغوى عند المجددين ـ بحث مفصل لنازك ، اللغات الشاذة فى شعر بعض الشباب .

لغة المسرحية والقصة (٢٢١) : الصراع بين الفصيحة والعامية ، المسرحية والجماهير ، لغة الحوار ، مندور ووحدة اللغة فى المسرحية ، فرح انطون : الفصحى للمتعلمين والعامية للطبقة الدنيا ، هل تعجز الفصحى عن التعبير فى المسرحية ؟ رأى تيمور : الفصحى لغة الكتابة والعامية لغة الحديث ، الواقعية ولغة المسرحية ، القصة بالأسلوب الفصيح والحوار بالعامية ، القط ومسرحيات عزيز أباظة ، مندور والحكيم ـ الحرص على الفصحى غاية قومية .

الأدب الشعبى (٢٣٤) : قيمته ، قوة معانية وأفكاره ، خصائص

الأدب الشعبي ، رشدى صالح ودفاعه عنه ، الأدب الشعبي والأدب الرسمي رأى ابن خلدون ، بين رشدى صالح والشايب ، نقدالابتذال فى لغة الأغانى. ظاهرة التكرار فى شعر المجددين (٢٤٤) التكرار البليغ ، تكرار البياتى ونزار قبانى وحجازى ، التكرار من حيث دلالته - بحث نازك ، التكرار البيانى ، تكرار التقسيم ، التكرار اللاشعورى . هلال ناجى وتكرار عبد العزيز عتيق ، التعبير والقيم الشعورية ، بحث سيد قطب ، اللفظ هــو الوسيلة الوحيدة لإدراك القيم الشعورية ، التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية وطبيعة الإشعاع الإيقاعى والتصويرى للفظ . إجمال التيارات النقدية التى تتصل بلغة الأدب .

الفصل الخامس : صورة الأدب

(٢٦٨ — ٣٣٢)

قيمة الصورة فى الأدب ، أشكال النثر ، اتجاه إلى التحرر من البديع وضروب الزينة ، الشكل فى الشعر ، مرحلة التحرر فيه ، أثر الوزن والقافية فى التأثير ، التطلع إلى الجديد ، التجديد النظرى والتجديد العملى ، تجديد القدماء فى الأوزان ، الأبحر المهملة والفنون السبعة ، لا بد من نسق موسيقى خاص ملتزم ، موسيقى الشعر العربى ، الخلاف حول التجديد العروضى - الشعر الملتزم ، والشعر المرسل ، والشعر الحر ، والشعر المنثور - خروج بعض المحدثين على الأوزان التقليدية ، المغايرة بين الأوزان والقوافى فى مسرحيات شوقى ، أخطاء عروضية فى شعر بعض المعاصرين .

التجديد فى شعر المهجر ، امتداد للانطلاقة الأندلسية وإفادة من الآداب الغربية ، آراء فى التجديد العروضى : الزهاوى والشعر المرسل ، العقاد والشعر الجديد ، تنبؤه بالتغيير والتنقيح فى القيود الصناعية ، إفساحه المجال للتجارب الجديدة ، عودة إلى ضرورة الوزن والقافية ، اقتراحان لحل مشكلتى الوزن والقافية - الشعر الجديد كما يراه طه حسين : دعوة غــير منكرة بشرط أن تتحقق فى الجديد خصائص الشعر الجيد .

هل تحققت أهداف التجديد ؟ رأى لبدر السياب ورجاء النقاش ، فقد

الشعر الجديد كل شيء ولم يحقق شيئا .

الشعر الحر والشعر المنثور : اختلاط مفهوميهما وثورة عليهما .

محاولة إخضاع الشعر الحر لمقياس عروضى، محاولة نازك ،وصل العروض الجديد بعروض الخليل ـ عيوب الشعر الحر وعقباته ، الشك فى مستقبل الشعر الحر ، صدى محاولة نازك ـ لويس عوض وثورة العروض ، البدعة الجديدة « قصيدة النثر » نقد لنازك ورجاء النقاش ، تردد بعض النقاد بين الإعجاب والإنكار .

الفصل السادس : نقد المعانى الأدبية

(٣٣٣ — ٤١٥)

قيمة المعانى فى العمل الأدبى ـ القدماء ونقد المعانى .

١ — فكرة الصدق فى النقد المعاصر (٣٣٨) .

معنى الصدق الفنى ، عناية المعاصرين بهذا المقياس : العقاد والبارودى ، العقاد وشوقى ، بين شوقى وأبى العلاء ، العقاد وابن الرومى ، طه حسين وأحمد أمين فى « فيض الخاطر » ـ المنهج النفسى وعلاقته بفكرة الصدق، طبيعة شوقى وحافظ فى شعرهما ، طه حسين والصيرفى فى الموازنة بينهما .

٢ — سرقات المعاصرين (٣٥٠)

البحث فى السرقات : عند القدماء ، اتساع مجال الإفادة أمام المحدثين ، الولوع بالغرابة ، السطو على الأجانب، شكرى يكشف عن سرقات المازنى ، دفاع المازنى عن نفسه ، الرافعى يتهم العقاد بسرقة أسماء دواوينه ، العقاد وسرقات شوقى . . .

٣ — اللامعقولية الحديثة (٣٦٨)

مذهب جديد فى الأدب العربى ، زعماء اللامعقول وشذوذهم ، اللامعقولية فى الفن القديم ، توفيق الحكيم فى مسرحيته « ياطالع الشجرة »

دفاعه عن المذهب ، استقبال النقاد : لويس عوض بمجد الحكيم ، رأى زكى نجيب محمود ، ثورة العقاد على المذهب ودعاته وأشياعه .

٤ — الوحدة فى العمل الأدبى (٣٨٥) .

الوحدة عند القدماء ، وحدة البيت ووحدة القصيد ، فكرة المثل السائر ، حرص بعض القدماء على الوحدة : ابن الأثير والحاتمى وابن طباطبا - الوحدة العضوية فى نقد أرسطو ، ملاءمتها لشعر الملاحم ، تمجيد هوميروس .

الوحدة عند نقادنا ، التنقل ودواعيه فى نظر الزهاوى ، موافقته لرأى بعض نقاد الغرب ، التفكك فى شعر شوقى ونقد العقاد ، تفسير السحرتى لمعنى الوحدة .

الوضوح والإبهام فى الفن الأدبى ، الإبهام والتعقيد ؛ بين الرمزيين والبرناسيين ، الرمز والإغلاق ، شيوع الرمز فى الشعر اللبنانى ، حملة الزيات على المذهب الرمزى .

٥ — نقادنا والمذاهب الأدبية (٤٠٩)

محاولات لربط أدبائنا بهذه المذاهب ، قيمة هذة المحاولات ودواعيها . السحرتى وبعض الأدباء ، مندور مع أبى شادى والهمشرى والشابى . رأى فى هذه المحاولات .

خاتمة البحث . . . . (٤١٦)

هل ابتدع النقد الحديث نظريات جديدة ؟ هل أدى النقد رسالته ؟

فهارس الكتاب :

(١) مراجع الدراسة (٤٣٢)

(٢) فهرس الأعلام (٤٢٨)

(٣) مباحث الكتاب (٤٣٩)

للمؤلف

(ا) الكتب المطبوعة

(١) معروف الرصافى :
دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية .
[الطبعة الثانية ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٢) أدب المرأة العراقية :
دراسة فى الأدب النسوى ، وتعريف بشواعر العراق
[الطبعة الأولى ـ دار العالم العربى] .

(٣) أبو هلال العسكرى ومقاييسه البلاغية والنقدية :
منابع بلاغته ومنهجه ومقاييسه وأثره فى البلاغة والنقد .
[الطبعة الثانية ـ مكتبة الأنجلو المصرية]

(٤) دراسات فى نقد الأدب العربى :
بحث فى حياة النقد وآثار النقاد ومناهجهم من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث .
[الطبعة الثالثة ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٥) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى :
تحقيق لحياته وآثاره ، ودراسة لمنهج جديد فى النقد الأدبى .
[الطبعة الثانية ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٦) البيان العربى :
دراسة فى تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى .
[الطبعة الثالثة ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٧) السرقات الأدبية :
بحث فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها .
[الطبعة الأولى ـ مكتبة نهضة مصر] .

(٨) معلقات العرب :
دراسة نقدية تاريخية فى عيون الشعر الجاهلى .
[الطبعة الأولى ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(٩) علم البيان :
دراسة تاريخية فنية فى أصول البلاغة العربية .
[الطبعة الأولى ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(١٠) التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى :
دراسة وتقويم للنقد الأدبى الحديث .
[الطبعة الأولى ـ مكتبة الأنجلو المصرية] .

(١١) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر :
لضياء الدين بن الأثير : تقديم وشرح وتحقيق .
[الطبعة الأولى ـ مكتبة نهضة مصر].

(١٢) مقدمة فى التصوف الإسلامى :
ودراسة تحليلية لشخصية الغزالى وفلسفته فى الإحياء .
[الطبعة الأولى — دار إحياء الكتب العربية] .

(ب) تحت الطبع

(١٣) خريدة القصر ، وجريدة العصر :
للعماد الأصفهانى : تقديم وشرح وتعريف .

(١٤) معجم البلاغة العربية :
سجل حافل ، وخلاصة مركزة لجهود البلاغيين ، وفنون البلاغة ومصطلحاتها على مر العصور.

(١٥) الصاحب بن عباد الوزير المتكلم الأديب :
تصدره وزارة الثقافة والإرشاد (أعلام العرب)

(١٦) البلاغة الجديدة :
دراسة للمناهج البلاغية ، وأساس لمنهج جديد يبدأ من الغاية التى انتهت إليها ، ويعتمد على المفهوم الحديث للبلاغة .

مكتبة لسان العرب
أ. علاء الدين شوقى
www.lisanarb.com

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة